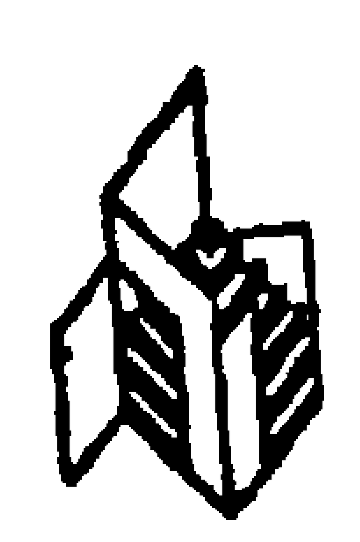

مؤتمر الإسكندرية الأول
لأدب العامية
النشأة والتطور
حتى ٢٠٠٠م

الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى
فرع ثقافة الإسكندرية



مؤتمر الإسكندرية الأوّل
لأدب العاميّة

النشأة والتطوّر حتى عام ٢٠٠٠م
فى الفترة من ٢/٤ إلى ٤/٤/٢٠٠٠م
(الجزء الأوّل)
الأبحـــاث

رئيس مجلس الإدارة:
ليلى فهمى
رئيس التحرير:
فاطمة خليل

المراسلات باسم رئيس التحرير
١طريق الحريّة - الإسكندرية - فرع ثقافة الإسكندرية

- تم ترتيب الدراسات ترتيباً أبجدياً تبعاً لأسماء السادة الدكاترة والباحثين والنقـــاد بعيداً عن أى اعتبار آخر.
- الأعداد والمتابعة والمراجعة:

أحمـــد فـــرّاج

- تصميم الغلاف:

الفنان: ياسر عبد القوى

تقديـــــم

تتميز ثقافتنا العربيّة بخصوصيتها اللغويّة، فاللغة العربيّة تمتاز عن غيرهـــا من اللغات بأنّها ليست مجرّد أداة توصيليّة أو مجرّد وعاء حضارى، فـــهى كيـــان الحضارة العربيّة وجوهر قوّتها وديمومتها ورقيها الدائم ولما كان من الصعــب -إن لم يكن من المستحيل- الفصل بين طبيعة اللغة وطبيعة نتاجها الأدبـــى، كــان مــن الطبيعى أن يتماشى تزايد تأثير الأدب العربى على الآداب غير العربيّة، مع تزايـــد أثر الثقافة العربيّة على الثقافات غير العربيّة فى عهود الفتوحات الإسلاميّة الكـــبرى والتى مازالت إفرازاتها الحضاريّة مســتمرة حتـــى الآن، ومـــن المؤكّـد أن هـــذه الاستمراريّة التاريخية الطويلة جداً خير شاهد على ما تتصف به ثقافتنـــــا العربيّـــة الإسلامية، من تسامح وصِدق وإنسانيّة، ومن المؤكد أيضاً أن هذه القيم النبيلة هـــى التى تفسّر من ناحيّة أخرى -بشكل معاكس- فشل محاولات الثقافـــات الإمبرياليّـــة فرض قيمها وأنماطها وبصماتها على الثقافات الوطنيّة فى المرحلـــة الاســتعماريّة الأوروبية، على الرغم من أنّها استخدمت كل الطرق الممكنة وغير الممكنة لتحقيـــق هذا الغرض، بما فى ذلك محـــاولات تغيـــير الثقافـــات المحليّـــة وفـــرض اللغـــة الاستعماريّة بالقوّة.

ومن هذا التزاوج الثقافى ولد الموشّح الذى تؤكّد بعـــض الآراء أنّـــه الأب الشرعى للزجل-وربما يرى البعض رأيا مخالفاً- الذى تطوّر بعد ذلك عبر الزمـــن ليأخذ شكلاً ومضموناً يتجانس مع معطيات عصرنا الحديث فيمـــا يســمى بشـــعر العاميّة، فالموشّح الأندلسى إذن يعبر فى أهم مظاهر نشـــأته ونمـــوّه عـــن عشـــق أوروبى للأدب العربى.

ويتعرض مؤتمرنا هذا لمعظم -إن لم يكن كل- قضايا أدب العاميّـــة، ومـــا يتعلّق بها من قريب أو بعيد، النشأة والتطوّر حتى عام ٢٠٠٠م، بما فى ذلك كيفيّـــة

نشأة وتطور العلاقة بين آداب الفصحى وآداب العاميّة فى كـل أنواعـها، وتنقسم أعمال المؤتمر إلى قسمين:

الأول : الأبحاث:

ويختص بالأبعاد الفكريّة والتأصيلية والتنظيريّة لأدب العاميّة عبر تاريخه المشرق الخالد.

الثانى: الدراسات:

ويختص بالدراسات التطبيقيّة لإنتاج أعلام وروّاد الأدب العامى مع شئ من التركيز على مبدعى الإسكندريّة ودورهم التاريخى.

ونحن على وعد معكم بتقديم المزيد والمزيد فى مؤتمرنا القادم (الثانى) إن شاء الله تعالى.

ليلى فهمى

أدب العامية .. والالتباس الثقافى

د. حلمى محمد القاعود

- ١ -

ينشأ الالتباس الثقافى حول أدب العامية لبعض الأسباب: أهمها فيما أتصور أن هناك من يتصور أن أدب العامية بديل لأدب العربية الفصحى أو بوصفه التطوّر المستقبلى لها، وهو ما يفرض السير قدماً، فى طرح الشعر العامى والقصة العامية والرواية العامية والدراما العامية، والمقالة العامية .. بديلاً لما عرفه العرب على امتداد ستة عشر قرناً من الزمان، وتذوّقوه بصيغ مختلفة ..

وهناك من يتصوّر أن أدب العامية يمثّل حلقة من حلقات إحكام السيطرة والهيمنة على الأمة العربية بعد أن تتخلى عن الفصحى وتختار العامية حيث تتباين الأقاليم العربية على أساسها وتتمايز، وتتشكّل هويّات جديدة مختلفة.

وهناك من يرى أن أدب العامية ليس بديلاً لأدب الفصحى بقدر ما يعدّ قسيماً له ومتمّماً على أساس أن الوجدان الشعبى تصنعه عوامل عديدة وتشكّله من خلال تفاعل خلاّق

ومن الصعب تصوّر أن يكون أدب العامية هو التطور المستقبلى للفصحى وآدابها، فى لغة حية مثل اللغة العربية، لأن مرجعيتها ثابتة ومحفوظة، وهذه المرجعية ترتبط أساساً بالدين والحضارة من خلال القرآن الكريم؛ الذى هو كتاب المسلمين الأول، يرجعون إليه فى عباداتهم ومعاملتهم، وهو جزء من شعائر صلواتهم وأدعيتهم، ثم إنه أساس حضارتهم وثقافتهم، التى تشملهم مع غيرهم من أصحاب العقائد الأخرى المقيمين معهم.

إن العامية تبدو بديلاً متطوّراً غير مقبول، وغير ممكن فى الحاضر وفى المستقبل، صحيح قد تتغلب لهجات محلّية، بل لغات أجنبية على الناطقين بالعربية فى بعض البلدان الإسلامية، كما حدث فى الدول الإسلامية التى كان يحتلّها الروس فى نطاق ما كان يعرف

بالاتحاد السوفيتى، وطغت لغات جديدة حلّت محل العربية الفصحى، أو حلّت محلّ لغات كانت العربية الفصحى تهيمن على معظم معجمها كما جرى بالنسبة للغة العثمانية فى تركيا إبان حكم "أتاتورك" .. ولكن هذا لبديل لم يمح الفصحى من العالم العربى، ومع أن هناك من حاول الاقتداء بالأتاتوركية، وإحلال لهجة عربية محلية محل العربية الفصحى إلاّ إن هذه المحاولة باءت بالفشل، كما جرى فى لبنان على سبيل المثال. لقد بدأت الدعوة إلى اتخاذ اللهجات العامية منذ بدايات الاحتلال البريطانى لمصر عام ١٨٨١، ولم تتوقف حتى اليوم – ووجدت من يؤازرها ويدعمها من الأجانب والعرب، على النحو الذى فصّلته دراسات عديدة معروفة، ولكنها لم تنجح لخصوصية اللغة العربية وطبيعتها.

ولعل من المناسب أن أورد هنا إشارة سريعة إلى محاولة راهنة يقوم بها أحد الكتاب اعتقاداً منه أن العامية هى الطور الرابع من أطوار اللغة المصرية الأمّ كما يسميها. يقول ما نصه: "لو حد سأل ليه باكتب اللغة دى؟ ح أقول له باختصار : باكتب اللغة المصرى الحديثة ع شان هى لغة الأمّ بالنسبة Mutter sprache اللغة اللى بافكر بها وباحلم بها و ما باغلط ش فيها أبدن لا فى نحوها ولا صرفها ولا فى نطقها، اللغة اللى سيطرتى عليها ما حدش يقدر يضاهنى فيها، اللغة اللى ما احتاج معها لمصحّح لغوى يمشى بقلمه وراى، اللغة اللى هى المرحلة الرابعة فى تطوّر لسان المصريين بعد الهيروغليفى والديموتيكى والقبطى". (١)

وهذا كلام غريب وعجيب، وغير علمى، لأنه لا يقوم على أسس صحيحة ولا أدلة واضحة، فما يكتبه صاحب الكلام، لا يمثّل مرحلة را بعة كما يدعى، ولكنها عامية تحوّرت عن فصحى، ولا علاقة لها بالقطبى أو الديموتكيى أو الهيروغليفى. والمفارقة أن صاحبنا يعلّل كتابته بالعامية بأسباب واهية، فهو يعدّها اللغة الأمّ، واللغة التى يفكر بها ولا يغلط فيها، واللغة التى تتحقّق سيطرته عليها، ولا يحتاج معها لمصحّح لغوى، وهذا تعبير عن ضحالة فكرية وسطحية فى الوعى، واستسهال رخيص فى التعامل مع اللغة.

إن العامية الراهنة ليست لغة أمّاً للمصريين، وستة عشر قرناً من الزمان عاشتها العربية، وأنتجت تراثاً ضخماً وعظيماً شكل جزءاً رئيساً من الحضارة الإنسانية، كفيلة بإفحام أى شخص يدعى صعوبة فى النحو والصرف، أو عدم قدرة فى السيطرة على اللغة العربية، وإذا

كان اليهود قد بعثوا لغة ميتة – بلا تراث عظيم – بعد أربعة آلاف عام، وهى أكثر صعوبة فـــى الكتابة والنطق والنحو والصرف عن العربية، فما بالنا نتطوع بإهدار لغتنا العربيـــة الفصحـــى؟ ولحساب من ؟

إن البعض يدّعى أننا نفكر بالعامية ونكتب بالفصحى، وهى ازدواجية تســبّب قصــوراً ومشكلات كما يتصوّرون، وهذه حجة مردود عليها، كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل، فاللغة الإنجليزية فى الشارع تختلف عن لغة الكتابة، وعندما يكتب الشخص الإنجليزى لا يستخدم هـــذه اللغة المختلفة .. الأكثر من ذلك أن التفكير و الكتابة بالفصحى أيسر، لأن العامية مساحتها قليلــة، لا تستوعب ما تستوعبه الفصحى من أفكار. (٢)

إن الفصحى بمرجعيتهافى العالم العربى، لن تتغيّر، وإن اعترتها حالات مـــن الضعــف والجمود، وقد مرّت الفصحى بمثل هذه الحالات تحت ظلال الحكم العثمانى والنظام الاستعمارى، ولكنها عادت مرّة أخرى لتنهض وتنمو، وتعيش مرحلة جديدة من الازدهار فى بعض جوانبها.

ويلاحظ أنه رافق حالة الازدهار هذه، انتشار لأدب العامية ممثلاً فى الأغنيــة الشــعبية والموال والزجل بأنواعه والمسرح والأوبريت والتمثيليات الإذاعية والتلفزيونيــة دون أن يطغــى هذا الأدب على اللغة الفصحى أو يحلّ مكانها، بل كان فى معظم الأحيان طريقــاً إليــها، عندمـــا ارتقى بالعامية إلى مستوى آخر من التعبير يعتمد الألفاظ الفصيحة السهلة التى يفهمها العامة فـــى أنحاء العالم العربى، وصارت هذه الألفاظ جزءاً من المعجم العام المشترك بين المواطنين.

– ٢ –

تتباين العامية من جيل إلى جيل، ومن مكان إلى مكان، ويصعب فهمها فى أحيان كثيرة، خارج الزمان وخارج المكان، لأن النطق فى بلد يختلف عنه فى بلد آخر .. فالعاميــة الجزائريــة مثلاً يصعب فهمها خارج الجزائر، والعامية الخليجية قد تستغلق على بعض أبناء الجزيرة العربيــة أنفسهم، وقد رأيت فى بعض بلدان الخليج ولعاً ملحوظاً بما يسمى "الشعر النبطى" وحفاوة زائـــدة بمنشديه، وحاولت جاهداً أن أستوعبه أو أفهم دلالته، ولكنى أخفقت إخفاقاً ذريعـــاً، وقــد ســألت

صديقاً من أهل منطقة الجنوب العربى أن يعيننى على فهم هذا الشعر، فأخبرنى أنه لا يفهم كثيراً من مفرداته.

ومن ثم، فإن أدب العامية فى كل الأحوال هو أدب مرحلى ومحلّى، يخاطب زمناً بعينه ودائرة بذاتها، وهو بهذه الصيغة يتكامل مع أدب الفصحى، ولا يصنع من نفسه بديلاً له، ويؤدى دوراً مفيداً، وخاصة على المستوى الشعبى العام.

إن تعميم العامية فى بلد عربى مع التفاوت اللهجى فى مناطقه المختلفة يبدو ضرباً من العسف والتكلّف، ولا يخدم أدب العامية بحال، والأولى أن يظل هذا الأدب فى إطاره المحدود زماناً ومكاناً مع إفادته من الفصحى وارتقائه بمعطياتها، ولنا فى بيرم التونسى، وبديع خيرى، وصلاح جاهين، وفؤاد حداد، وغيرهم، نماذج دالة على ترقية العامية والاقتراب بها إلى دائرة الفصحى.

ولا شك أن أدب العامية بفطريته وعفويته أكثر قرباً من الوجدان الشعبى وتأثيراً فيه، كما أنه أكثر قدرة على التماسّ مع هموم البسطاء وعامة الناس، وإذا كان الأدب الفصيح القائم على المذهب الواقعى بألوانه المختلفة قد حاول أن يقوم بهذا الدور بطريقة ما، فإن أدب العامية بحكم انطلاقه من أرضية شعبية بعيدة عن التفلسف المذهبى والتعقيد الفكرى، يملك القدرة على التعبير المباشر عن الوجدان الشعبى بما يمتع هذا الوجدان، ويحافظ على قيمه الأصيلة ومشاعره الدقيقة، وفى الوقت الذى تذوب فيه بعض النخب مع قيم وافدة لا يتقبلها الوجدان العام، أو يرفضها، لكونها مغايرة أو معاكسة لأمانيه وطموحاته، فإن أدب العامية يوفّر للبسطاء والعامة فنّاً قريباً من وجدانهم، وحارساً أصيلاً وقوياً على قيمهم الثابتة وتقاليدهم الأساسية.

إن ديوان الأدب العامى بما يضمّه من موروث قديم أو حديث، سواء فى المنظومة أو المنثورة يلتصق بهموم العامة وأحلامها، ويميّزه فى هذا السياق أداء فنّى يتّسم بالصدق والعفوية والتلقائية.

ولأنه كلّه يتعمد غالباً على المشافهة فقد حفظته الأجيال وردّدته فى مناسباتها المختلفة، وأماسيها المتتالية، ومسامراتها المتعدّدة دون أن تملّه أو تلفظه .. ولعل المشافهة يسّرت لهذا

الأدب استمراره وانتقاله من جيل إلى جيل، فضلاً عن صياغته المحكمة مـــن خـــلال التشـــويق والموسيقى وتقديمه للجمهور فى صورة محبوبة ومرغوبة.

إن أدب العامية من خلال ارتباطه بالواقع الشعبى، وقيامه على أساس اجتماعى مـــاثل، وحرصه على التقاليد الأدبية الأصيلة والذائقة الشعبية النقية؛ قد حقق شيوعاً واضحـــاً وانتشـــاراً كبيراً، وخاصة فى فترات الضعف والجمود وانحسار التعليم، ويمكن القول إن أدب العاميـــة قـــد حقّق ما نستطيع أن نسمّيه بالحفاظ على الهّوية، والصمود فى وجه عوامل الإنـــهيار والـــتردّى، والتحريض على التماسك الجماعى، والنهوض الإنسانى .. ولعل المرحلة الاستعمارية فى مصـــر والدول العربية من أوضح الأمثلة على ذلك، حيث كان القصص الشعبى والموّال مـــن عنـــاصر التعبير عن رغبة شعبية عارمة فى مواجهة الواقع البائس، والمستعمر القاهر، والمستبد الظـــالم .. كما كان وسيلة للحلم بعالم يسود فيه العدل والحقّ والبناء والتعمير، وتنتفى منه قيم الظلم والخوف والفقر والجهل ..

ثم إن هذا الأدب كان وسيلة من وسائل الإلحاح على ما يمكن تسميته بـــالآداب العامـــة والأخلاق الرفيعة والتقاليد المرعية، وهو ما يسهم فـــى إعـــادة الأمـــور الاجتماعيـــة والســـلوك الاجتماعى العام إلى مرحلة الاعتدال والانضباط، وهى مرحلة ينشدها المجتمـــع دائمـــاً لتحقيـــق استقراره وأمانه.

ولعل هذا ما جعل بعض الجهات تسعى إلى الاستفادة بأدب العامية لمحاولة تغيير القيـــم الثابتة والترويج لقيم جديدة وخاصة فى النصف اثانى من القرن العشرين، وللأسف فإن هذه القيـــم الجديدة لم تكن كلها إيجابية أو مفيدة، ولكنها صبت فى خانة الحرصَ على تقليد الآخـــر المغـــاير والمخالف، أو ممارسة الهجاء والتشهير بأسلوب لا يتماشى مع طبيعة هذا الأدب، وكانت فنـــون الدراما المسرحية والتمثيلية (الإذاعة والتليفزيون) مجالاً حيوياً لهذه الممارسة، بل إن الأمر وصل إلى الهبوط بالمستوى التعبيرى والتعامل مع معجم سوقى ردئ، وخاصّة بعد انتشار مـــا يعـــرف بالمسرح التجارى ..

لقد صار لأدب العامية الآن كتّاب وشعراء يرفعون رايته، فى ظـــل رواج المسلســـلات الإذاعية والتليفزيونية، وبعد أن كان من يكتبون أدب العامية هم فى الأصل من يجهلون القـــراءة

والكتابة ولا يعلمون شيئاً عن الإعراب، أو النحو والصرف، فقد صار الآن يكتبه متخصّصون على قدر كبير من الثقافة والمعرفة، وإذا كان هناك في نهاية القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين من يكتب أدب العامية على سبيل التبسيّط والمطارحات الإخوانية من كبار الأدباء والشعراء في ذلك الحين (حفني ناصف، أحمد شوقي، مثلاً)، فقد عرفنا بعدئذ، والآن، من يتفرّغ لكتابة أدب العامية ويتخصّص فيه .. ويجعله مجال إبداعه الرئيسي، دون أن يزعم أن العامية بديل للفصحى أو أن العامية هي اللغة المصرية الأمّ التي تطوّرت إليها الفصحى، بوصفها لغة المستقبل، ولعل هذا هو ما جعل "بيرم التونسي" مثلاً، مع شهرته الواسعة في مجال النظم بالعامية، ينظم بالفصحى قصائد مهمة ومؤثرة، وما ذلك إلاّ ليقينه أن الفصحى هي الأساس الذي لا بديل له، ولا يمكن الاستغناء عنه، وهي المستقبل لأدب الأمّة وتطورها.. ولعل هذا أيضاً ما جعله يصنع من العامية مجالاً لاستعراض موهبته في ترقيتها إلى مستوى الفصحى، وهو ما دفع (أحمد شوقي) إلى إعلان إعجابه ببيرم، وخوفه على الفصحى منه.

-٣-

إن "بيرم التونسي" ومن سار على نهجه يرون لأدب العامية رسالة اجتماعية مهمّة، وفي الوقت نفسه يؤمنون بالحرص على ترقية العامية لتقترب من الفصحى، بحيث تمتدّ قيمة أدبهم في الزمان والمكان إلى أبعد وقت أو مدى ممكن، أما بعض من يتعاطون الكتابة بالعامية فيرون المسألة من منظور آخر حيث يعتقدون أنها بديل للفصحى، أو أنها التطوّر الطبيعي لها، مع عدم اكتراث بالتقاليد الفنيّة التي تميّز أدب العامية، وخاصة في النظم، وقد تكلّم بعض النقاد عن فنون النظم كلاماً مهمّاً يجعل العامية ليست هيّنة أمام بعض الشباب الذين يتصوّرون أن افتقاد القدرة على الإعراب والتركيب الصحيح يجعل الأمر مباحاً لكل من يريد أن يكون "أديب عامية"، وهذا وهم كبير، فالشيخ "حسن المرصفي" في كتابه المهم "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية" يتحدّث عن فنون النظم العامية مثلاً، فيشير إلى فن الموالي الذي تكلّم به بعض أتباع البرامكة عقب نكبتهم الشهيرة، وفن الزجل وهو فن العامة الذين لا يعرفون الإعراب، وفن كان وكان، وفن القومة، وهما فرعان من الزجل، والزجل فن له أصوله وقواعده.

لذا فإن كتابة كلام غير منظوم وغير مقّفى مثلاً بوصفه قصيدة عامية، مع صياغته بلغة متقفين (غير شعبية) يجعلنا نقف وقفة متسائلة، عن طبيعة هذا الكلام وتصنيفه وعلاقتــــه بــأدب العامية من عدمه، إن العامية ليست مجرد لهجة، ولكنها روح ووجدان وإحساس، واللفظة العاميـة وخاصّة حين تترقى إلى الفصحى أو ما يقرب منها ليست مجرد لفظة عادية، ولكنها تتحول إلـــى لفظة شعرية إذا كان من يستخدمها أديباً موهوباً بحق، ولعل هذا يقودنا إلى التمثيـــل بنموذجيــن يتّضح من خلالهما الفارق بين استخدام فنى واستخدام آخر غريب للغة العامة.

– ٤ –

ويعدّ "بيرم التونسى" من أفضل من تتحقق لديهم معادلة الشكل والمضمــون، والتعبــير الدقيق عن روح الشعب واستلهام اللهجة العامية ومعالمها المتميزة، ويمكن لنا أن نتناول بطريقـــة عشوائية نموذجاً واحداً واحداً من أعماله الكاملة يشمل خصـــائص فنيـــة وموضوعيـــة متكاملـــة ومتناغمة وفى الوقت ذاته ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع وحركته، وتعبّر عن معاناة الأمّة وأفرادهـــا فى بعض جوانب الحياة.

لبيرم زجليّة بعنوان "ناظر الوقف" [٣]، وفى هذه الزجلية يرصد بيرم موقف هذا النـــاظر الذى يخون الأمانة، ولا يؤدّى واجبه كما يقضى الشرع والدين والقانون، وبدلاً مـــن أن يتحلّـــى بالعدل والإنصاف يتحوّل إلى لصّ ومختلس وخائن، ومع ذلك يدّعى الشرف والعفة و الإخلاص:

يا ناظر الوقف! من رب العباد ما تخـــاف — ولا المحاكم بتملـــك منـــك الإنصـــاف

ون كنت أجازف وأقول إن البعيد خطّـــاف — أطلع أنا المعتدى وانت مـــن الأشـــراف

الوقف لك مملكة والعـــدل عنـــها غـــاب — لا برلمان يخضعـــك فيـــها ولا نـــواب

عشر سنين ونت تبلع لم حسبت حســـــاب — والمستحقّين وراك ما يلتقوا عيش حـــاف

قد يكون الجيل الجديد من الشباب لا دراية له بقيمة "الوقف" وأهميته فى مجال التكـــــافل الاجتماعى من منظور الإسلام، ولكنه فى جيل بيرم ومن سبقه من أجيال على امتـــــداد التـــاريخ الإسلامى، وسيلة فعّالة يستخدمها القادرون لخدمة المجتمع عن طريق وقف الأراضى أو البيـــوت أو المؤسسات التى تخصّص عائدها للإنفاق على الفقراء والمحتاجين والضعفاء والمرضى، وفـــى

العادة يقوم على "الوقف"مسئول يسمى ناظر الوقف – ويتولّى الإنفاق بالعدل والإخلاص على الوجوه المخصصة للصرف و لكنه فى غيبة الضمير والرقابة يستبيح لنفسه أن يفعل ما يشاء فيخالف ضميره، وينفق على من لا يستحقون، لذا فإن بيرم حين يهجوه، يقدم الأسباب التى تنطلق من مفاهيم عامة سائدة تفترض فى "ناظر الوقف" أن يكون عنواناً على العدل والخوف من الله:

الوقف لك مملكةْ والعدل عنها غاب | لا برلمان يخضعك فيها ولا نواب
عشر سنين ونت تبلع لم حسبت حساب | والمستحقين وراك ما يلتقوا عيش حاف

أول سنةْ رحت لك قلت امّا أوفى الدين | ثانى سنة قلت لى حارى صلاح العين
تالت سنة رحت أنا حجيت وزرت الزين | رابع سنة رحت لك كنت انت فى الأريلف

خامس سنة خمست عالمحكمة خشيت | لحد قاضى الشريعة عالبساط وبكيت
طول لتاسع سنة حبل القضية يا ريت | سلمت أمرى لولى، خافى الألطاف

إن لغة بيرم محكمة ودقيقة، وتعتمد على الانتقاء الدقيق للمفردات بما يرتفع بقيمتها إلى مستوى الفصحى أو ما يقرب منها، مع العرض الدرامى الذى يبدو فيه ناظر الوقف بطلاً لقصة أو حدث يكشف عن معالمه بالتدريج كلّما أوغلنا فى متابعة قراءة الزجلية أو الاستماع إليها، مما يغرينا ويشوّقنا للتعرّف على نهاية القصّة أو الحدث، أو بمعنى أدق التعرّف على ما ستسفر عنه مواقف ناظر الوقف الذى يدّعى كل عام ادعاءً مخالفاً لإدعاء العام السابق بما يمنعه من الإنفاق وتسليم الحقوق إلى أصحابها .. ففى السنة الأولى يدعى أنه يريد الوفاء بديون الوقف، وفى العام الثانى يتحدث أو يدعى أنه يقوم بإصلاح العين (الوقف) لتكون صالحة للعمل والربح، وفى العام الثالث يزعم أنه كان فى الحج وزيارة الرسول صلى الله عليه وسلم، وفى السنة الرابعة كان جنابه قد غادرت المدينة وذهب إلى الأرياف، وفى السنة الخامسة اضطر المستفيد من الوقف الذى يتحدث على لسان بيرم؛ إلى رفع الأمر للقضاء، واستمرت القضيّة إلى السنة التاسعة، وهنا لم يجد مفرّاً من تسليم الأمر لله عالم الأسرار.

هكذا تبدو المأساة فى تصاعدها بين هروب الناظر، وعذاب الموقف لأجله حتى وصل الأمر للقضاء الذى لم يحسم المسألة، ونجد بيرم يصوّرها من خلال ألفاظ دالة، بل لفظة واحدة

تكثّف مدى جور الناظر وعدوانه على حقوق الآخرين، بدلالة عميقة للفظة فى الوجدان الشعبى، وهى لفظة "تبلع" فى قوله "عشر سنين ونت تبلع لم حسبت حساب". ونستطيع أن نقرأ فى الزجلية كلمات أخرى دالة تكثّف رؤية الشعب لبعض أفراده والحكم عليهم، والتعبير عنهم بمجازله مذاق خاص، انظر مثلاً إلى لفظه "البعيد" فى قوله " إن البعيد خطّاف" فى المقطوعة الثالثة من الزجلية، فهو يكنى "بالبعيد" عن ناظر الوقف، والبعيد فى المفهوم الشعبى ليس البعيد مكاناً، ولكنه البعيد مكانة، وهو ليس بعداً إلى أعلى، ولكنه بعد إلى أسفل لأنه مكروه وغير مقبول، ثم إنه بعد ذلك "خطّاف" كما جاء وصفه فى الجملة.

إن بيرم يعتمد أيضاً على المفارقة للتعبير عن واقع يترنّح فيه العدل، فهو إذا جازف واتّهم ناظر الوقف بالخطف والعدوان على حقوق الغير، فإنه المظلوم يصبح معتدياً، والخطاف يصبح من الأشراف:

ون كنت أجازف واقول إن البعيد خطاف   أطلع أنا المعتدى وانت من الأشراف !

ومع أن بيرم يبدو يائساً من ناظر الوقف، ومن القضاء الذى بكى على بساطه، ومن ردّ الحقوق إلى أصحابها، فإنه يحلم فى النهاية – بعد أن يعاود هجاء الناظر – أن يملك الفقراء مالاً ينفقونه لقضاء حاجاتهم وزيادة:

يا ناظر الوقف خليت العبارة خلّ   ونت اللى صبحت وقف المسلمين ينحلّ

بكره الأيادى الجديية بالفول تتبلّ   ويسرسبوها على أرواق وبنسيونات

ولا شك أن "بيرم" فى زجليته حقق المعادلة التى يفترض أن يمثلها أدب العامية، وهى الانطلاق من روح الشعب ووجدانه، والتعبير بلغته فى سياق دقيق يرتقى بها إلى مستوى الفصحى أو يقترب منها، ولعل هذا هو ما يجعل لأدب العامية عند بيرم، ومن سار على نهجه، تراثاً له قيمته وتأثيره مع تقادم الزمن، وتحوّرات العامية لى لهجتها وحراكها من مستوى إلى مستوى، ومن دلالات إلى دلالات، قد لا تكون فى الغالب ذات قيمة معنوية أو لغوية.

ما نراه عند بيرم نفتقده فى معظم النتاج العامى الراهن، الذى يعتقد أنـــه بديــل لـــلأدب الفصيح، ولا يحرص على قيم فنية أو تقاليد أدبية، فضلاً عن مخاصمته لروح الشعب ووجدانـــه، تحت دعاوى غير فنّية، وغير موضوعية، وها هو نموذج عشوائى أيضاً وقعت عليه فى أ حـــد الكتب المنشورة مؤخّراً، وعنوانه "قصيدة بجد" [٤] مطلعه كما يلى :

"حا كتب قصيده

اركّب لها يدين

وشفايف وعنين

وفيونكه وفستان

وسنان ولسان

واسرّح لها شعرها

اخطف كلمة مصر من قلبها

وأرميها تحت الصندل

اللى لبساه رجلها .. "

صاحب النصّ يريد أن يكتب قصيدة - يبدو أنه يخجل من مصطلح زجلية - فيقدم لنـــا طريقة إنشائها مثل العروسة الدمية، وفجأة يفجر قنبلة خطيرة - دون أسباب طبعاً - تتمثّل فـــى أنه سيخطف كلمة مصر من قلبها، ويرميه تحت الصندل الذى ترتديه فـــى قدميـــها. لمـــاذا يـــا صاحب النصّ تريد أن ترمى الاسم العزيز الغالى تحت صندل القصيدة أو العروسة؟ وما هـــى الشاعرية فى ذلك؟ وأين الموسيقى الناضجة فيما كتبت؟ هل يشعر القارئ أو المستمع بموســـيقى حقيقيّة فى هذا النصّ ؟ وهل رَمْى مصر تحت الصندل تعبير عن روح شعبى ووجـــدان قومـــى؟ وهل هذا الكلام ينبئ حقّاً عن قصيدة جادّة؟

إن صاحب النصّ يخبرنا بعد المطلع السابق؛ أنه سيأتى بقطار طويل جداً يجعله يطـــير على سكة حديد مثل صاروخ أميركى منطلق ينزل على طفلين يختبئان فى دولاب به قمصان نـــوم

وإيشاربات وعطر بنتين تمشيان فى الشارع تبحثان عن شاب نحيف أو رجل شاذّ يبحث عن غلام ينام فى زبالة تحت رصيف !

مشكلة هذا الكلام المشوشّ أنه يتوسّل بمزج الحديث عن الجنس بذكر الأمريكان واليهود، والمثقّفين الذين يجلسون فى الجريّون وزهرة البستان، ثم يفاجئنا بالحديث عن "عفيفى مطر"، يقصد الشاعر "محمد عفيفى مطر"، فى زهرة البستان، ولا أدرى هل تعرف العامة صديقنا محمد عفيفى مطر أم لا ؟ مع تقديرنا الكامل لمكانته الأدبية والشعرية .. قد يريد صاحب النصّ أن يشير إلى معاناة "محمد عفيفى مطر"، مع بعض الأجهزة وعدم تقدير دوره الأدبى وجهده الثقافى، ولكن السياق أخطأه، فالكلام المفكّك الذى يتحدّث عن صناعة قصيدة على هيئة عروسة دمية والإشارة إلى الأميركان والباحثين عن الجنس والشواذ والخمر والذين يمضغون لحم الحمام وصدور الفراخ والحمير والمعز الميتة .. إلخ، كل هذا لا علاقة له بمحمد عفيفى مطر، وأرى أنه لا يمثّل تقديراً له بقدر ما يسئ إليه، وأحسب أن "محمد عفيفى مطر"، وهو خبير بالكلام نثراً وشعراً لن يرى فيه أثارةً من فن أو فضلةً من أدب؛ وإن كان بالطبع، سيوجّه لصاحبه الشكر على حسن الاهتمام بشخصه.

على كل فإن اللغة هنا تبدو لغة جافّة تقريريّة، لا تنتقى لغة الشعب ولا تقع على دلالتها الدقيقة، ولا تحمل روح العامة ووجدانهم، فضلاً عن مخاصمتها للموسيقى الأصيلة وزناً وقافية، وهى أهمّ ما يميّز الزجل أو أدب العامية المنظوم.

– ٦ –

قد يرى بعض الناس أن هذا أدب مغاير يختلف عن أدب العامية، وأن هناك معايير أخرى جديدة لم أسمع بها، بدليل أن القوم يسمّونه شعر العامية، وقصيدة العامية، ونحو ذلك، مما يعنى أن أدب العامية الذى عرفه العرب على امتداد أجيال، ليس هو أدب العامية الذى يكتبه بعض الناس، مما يجعل الالتباس حالة تتطلّب الإيضاح، وتوجب فضّ الاشتباك، ومن ثمّ فإن واجب النقّاد والدارسين أن يفصلوا بين موقفين:

الأول : أدب العامية الذى يجاور أدب الفصحى ويكتمل معه، ويسعى إلى الاقتراب منه، والتقريب إليه، فى إطار تقاليد أدبية وقيم فنّية صنعها التراكم الزمنى، والخبرات الموروثة فضــلاً عن استلهام لغة الشعب وروحه والتعبير عن همومه وآماله.

الآخر : أدب العامية الذى يناقض أدب الفصحى، وينفيه ويجعل من نفسه بديلاً لـــه، ولا يخضع لتقاليد أدبية أو قيم فنية، وينشئ لنفسه سياقاً خاصاً تختلف معالمه وملامحـــه عمّــا هــو معروف، ولا يعبأ بالواقع الاجتماعى ولا الجمهور الذى يتوجّه إليه، ولا اللهجة التى يعبّر بها.

وأتصورّ أن إزالة الالتباس بالنسبة لأدب العامية ستحسم أموراً مهمّة منها :

١) التقاليد الفنية وارتباطها بأدب العامية.

٢) أدب العامية وارتباطه بالواقع الاجتماعى.

٣) لغة أدب العامية وعلاقتها بالفصحى.

وأظنّ أن هذا الحسم سيخدم الأجيال الجديدة فى بيان طبيعة الفنون الأدبية التى يكتبونــها من خلالها، ومدى ارتباطها بهموم الأمّة ومصالحها.

---

١) أخبار الأدب، ٢٠٠٠/٣/٥، ص ٣٨.

٢) الأهرام، ٢٠٠٠/٣/٥ (حديث معه بمناسبة فوزه بجائزة الملك فيصل العالمية).

٣) بيرم التونسى – الأعمال الكاملة، ج ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٤٤ – ١٤٥.

٤) سعدنى السلامونى، عضم خفيف، سلسلة أصوات أدبية، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٢٥ وما بعدها.

أعلام الزجل وتأثيرهم في شعراء العامية

د. لطفي حسين سليم

الزجل شعر له أوزان خاصة، لغته العامية الخالية من الإعراب، وهو فن استحدثه – في أكثر الآراء – الأندلسيون، ويفضل إلقاءه بصوت مسموع، أو يتغنى به حتي تبرز معانيه، وتتضح ألفاظه وتنتظم موسيقاه، ويتوافق مع اللهجات المحلية المتباينة، وتخضع مضامينة لرؤية الزجّال الخاصة / وتجربته الذاتية ، ونظرته إلي الكون والحياة ، والمجتمع كما يتأثر بالتكوين الشخصي للزجال من حيث بيئته، وثقافته ، واتجاهاته النفسية والفكرية.

ومنذ بداية الزجل في مصر والزجالون ينسجون أزجالهم علي أساس البحور الستة عشر الخليلية ثم تطوّرت الأوزان خلال مراحل نضجه وازدهاره وتكاثرت حتي قيل إن أوزان الزجل كثيرة لا تنحصر، وإن صاحبُ ألف وزن فيه قشلان، بل تعدى الزجّالون – بداية من صفي الدين الحلّي – حدود المتداول منها إلي ابتكار في الأوزان، وتنوّع في بناء القصيدة مع تشعب في الموضوعات ، وتعدّد في الأغراض – فقد طرقت القصيدة الزجلية الأغراض القديمة بمضامين جديدة معاصرة للزجالين ، كالمدح ، والغزل ، والهجاء والرثاء ، وغيرها ، وفرضت روح العصر عليهم الغزل في الجنيه، وهجاء الأحزاب السياسية ، ورثاء الحيوان وعندما اتصل فكر الزجّالين بالأدب الغربي ، ثم تأثّروا بمظاهر النهضة الأدبية وجولات الصحف وصراعها ، استحدثوا فنوناً كانت ثماراً من ثمرات الاتصال والتأثر كالقصة الزجلية والتمثيلية الزجلية ، والطقطوقة والمنولوج، وفنون الزجل الفكاهي كالنكتة والنادرة وغير ذلك .

ويكاد يجمع الباحثون علي أن الموطن الإصلي للزجل هو الاندلس، ولكن تباينت الآراء حول أصله: هل هو الموشح كما قال ابن خلدون ؟ أو الشعر الرومانى كما قال المستشرق الروسي (كراتشكوفسكي) أو الاغنية الشعبية كما قال أستاذنا الدكتور عبد العزيز الأهواني ؟

وإذا كان (أبو بكر بن قزمان) (القرن الخامس الهجرى) القرطبي الأصل أوّل من برز من زجالي الاندلس فإن (مدغليس) هو أول من حمل الراية بعده، وجاء بعده (ابن جحدر) ثم

الوزير (أبو عبد الله بن الخطيب) ثم (أبو الحسن سهل بن مالك) ولكن .. متي دخل الزجل مصر قادماً من بيئته الأصلية (الأندلس)؟؟ يقول (عبد الرحيم محمود زلط):

لم يعرف الشعر العربي هذا النوع من الإبداع اللغوى ، والتفنّن في سياق الأفكار والتلاعب اللفظي، ومحاولة التعبير بأسلوب شعبي يسوقه شعراء معروفون أو أصحاب مهنة أو حرفة يدوية للتعبير عما يعنّ لهم من خيال أو ما يريدون تسجيله من أحداث سياسية، أو ملاحم بطولية في مقاومة الغاصبين الدخلاء في مصر، لم يعرف ذلك إلا في القرن السابع فيما يسمي بالزجل.

ولكن الزجل عرفته البيئة المصرية متواكبا مع الموشح على يد كل من (ابن سناء الملك) و(صفى الدين الحلى).

وقد كان (ابن سناء الملك) من مواليد القاهرة (سنة ٥٥٠ هـ) لأب متشيّع كان يعمل في دواوين الفاطميين وكان صديقاً للقاضي الفاضل، فلما تحوّل زمام الأمور إلي صلاح الدين استبقاه القاضي الفاضل فيمن استبقاهم للخدمة في دواوينه ومعني ذلك - ترجيحاً - أن الزجل والموشح عرفتهما مصر في القرن السادس الهجري لا السابع علي يد ابن سناء الملك في كتابة (دار الطراز) ثم تلاه في القرن الثامن الهجرى (صفي الدين الحلي) وكتابة (العاطل الحالي والمرخص الغالي).

وقد زاحم (الحلي) في سماء الزجل نجوم آخرون كان أبرزهم (ابن رقيق العيد) - قاضي عصره - والشاعر الصوفي (ابن الفارض) - والشاعر (عبد الملك بن الأعزين عمران الثقفي الأسناني) سنة ٧٠٧ هـ الذى كان أديبا شاعراً قرأ النحو على (الشمس الرومى) وله أزجال ساقها (الادفوى) في كتابة (الطالع السعيد) يسير فيه علي نهج الموشح في الاندلس .

ولم يقتصر الامر علي الزجالين من القضاة، والعلماء، والمتصوفين، وإنما تعداه إلي الأطباء. فشمس الدين بن دانيال (٦٤٦ هـ - ٧١١ هـ) الموصلي قصد مصر مع غيره من الأدباء والمفكرين الذين لاقوا في بلادهم عنتاً، أو أحسّوا ضيقاً في معاشهم، ودخل القاهرة إبان حكم الظاهر بيبرس (٦٦٥ هـ) وهو في التاسعة عشرة من عمره واكمل فيها دراسة الطب في مدارسها، واتخذ دكّاناً بباب الفتوح يكحل به الناس، وكان الطبيب مع ظرفه وخفة روحه، خليعاً، مسرفاً في لهوه ومجونه، مشتطاً في ممارسة اللذائذ الحسّية في كل صورها.

ويواصل الزمان دوراته ويتربّع علي عرش الزجل عالم جليل طلب الفقه علي أئمته من الشافعية ، وروى الحديث ، وناظر في الاصول وقرض الشعر، وكانت داره موئلاً للطلاب والقصاد يستفتونه في أهم المسائل العلميّة والشرعية، هذا العالم هو (عبد الله خلف بن محمد

الغباري) الذي لم يهتم بتأريخ حياته احد رغم شهرته في عن الزجل والتي ترجـع إلـى كونـه زجّال (آل قلأوون) وقد استخدم الزجل في كل أغراض الشعر ، وله قصيدة مشهورة تسـمى (الدر في القدح) وتدور حول النصائح الإخلاقية والإجتماعية. وله قصائد في مدح الملك الاشـرف شعبان (٧٦٤ - ٧٧٨ هـ) عند توليه العرش، وقصائد رثاء عندما قتل، وأزجاله سجل حـافل بحوادث عصره ، كحادثة العربان الذين هجموا علي دمنهور سنة ٧٨١ هـ بزعامة (بـدر بـن سلام) في عهد الاتابكي (برقوق)، إلى جانب الغزل ومدح الرسول (صلـى الله عليـه وسـلّم) والفخر ... الخ، ويتهادى موكب الزمان بطيئاً متكاسلاً ليفرز قلّة من الزجّالين ضاق الفـن بـهم وضاقوا به فبحثوا عن حرف تقيهم ذل الفاقة ، وتتيح لهم تسجيل توافه الحوادث وصغائرها، منهم (ناصر الغيطي) و (علي بن سودون إليشبغاوى).

الأول ضاعت معالم حياته، ولم يقتنص الزمن منه سوى قصيدة رثي بها الفيل (مـرزوق) الذي كان (تمرلنك) قد أهداه للملك الناصر، فغرق في الخليج الناصري سنة ٨٠٤ هـ وخرجـت الناس للفرجة، وأغلقت الاسواق، وكان يوماً مشهوداً.

والثاني شاعر لم ينل من التقدير ما يدفعه إلى الاستمرار في صناعة الشـعر، فاتجـه إلـى أبواب رزق أخرى ذكرها في مقدمة كتابه المشهور (نزهة النفوس ومضحك العبوس) ويفـهم منها أن عصره لم يرحب بالشعر أو الشعراء، ولم يعد الشعر مصدر كسب لأصحابه ، فـاحترف (ابن سودون) الخياطة إلي جانب العلم. أما أزجاله فكانت مقطوعات من بيتين ذات موضوعـات متباينة، فهو يتحدّث عن الموز والكنافة ووصف شجر الرمّان، وبركة الرطلى، وفي المفارقـات المنطقية، وهي - كما نرى - موضوعات تنبئ عن ضحالة فكر وثقافة.

ومن سنة ٧٠٠ هـ إلى أوائل القرن الهجري الماضي لم يظهر أحد من الزجّالين كالغبـاري وأقرانه لعهده، إلى أن ظهر في أقاصي الصعيد (أحمد بن عروس) الناسك المصري المتصـوّف، وهو من مواليد إحدى قرى قنا سنة ١٧٨٠م بدأ حياته قاطع طريق لمدة ثلاثين عاماً، ثـم تـاب وأناب وسلك طريق الفضيلة وهام علي وجهه فى البلاد متصّوفاً ناسـكاً يحـضّ علـي التقـوى ومكارم الأخلاق بالحكم والأمثال والمواعظ. وراجت أزجاله لإتفاقها وروح التديّن لدى المصريين مما دفع بالزجال محمد عبد المنعم (أبو بثينة) إلي اعتباره في منزلة المتنبي وأبي العلاء المعـرّى في فلسفتهما وحكمتهما بين الشعراء، بل لعلّه -على حد قوله- يفوقهما حكمة وفلسفة إذا قدرنا أنه كان رجلا أميّاً لم يحصل علي أى نصيب من العلم والمعرفة إلا علي ما استخلصه بنفسـة مـن دروس الحياة.

وفي أوائل حكم (محمد علي باشا) أي أوائل القرن التاسع عشر الميلادي يبرز في الساحة (أبو محمد عبدالله بن ابراهيم الفحام) الذي كان مثال الزجّال العالم المثقّف ثقافة دينية أزهرية وشغف بالعلوم الدينية، وبالمحسنات البديعية، وبراعات المجمّلات اللفظية مما تراه في موشحاته، وغلب عليه التصوّف في آخر أيامه، فانقطع إلي المدائح النبويّة والأناشيد التصوفية. وتوفّى في عهد الخديوى (محمد سعيد).

وفي عهدى الخديوى اسماعيل ثم توفيق ظهر (يعقوب صنّوع) (أبو نظارة) و(عبدالله النديم) (صاحب مجلتي التنكيت والتبكيت و الاستاذ) اللذان وجّها الزجل جهة سياسية، ثم تشعبت بهما السبل، وقامت علي يد الاخير نهضة زجلية مع تباشير الثورة العرابية. وكان لأزجالة الثورية تأثير السحر في قلوب الخاصة والعامة، وبذر بذور الوطنية فيها.

وتوإلي ركب الزجالين، وتكاثروا وبدأ الميدان يتّسع للمجيدين منهم، فظهر الشيخ (حسن الآلاتي) وصاحبه الشيخ (رمضان حلاة) بأزجالهما ومساجلاتهما الفكاهية ونوادرهما التي سجّلها (الآلاتي) في كتابه الفكه (ترويح النفوس ومضحك العبوس) والشيخ (درويش) الذي انصرف – كغيره – إلي وضع الاغانى ذات المعاني الرائعة، والنظم الرصين تلاهم (محمد عثمان جلال) الذي كان موظفاً فى الحكومة يجيد بعض اللغات الأجنبية – وأهمها الفرنسية – فترجم عنها قصصاً (لموليير) الفرنسي، وحولها نظماً في كتابه (العيون اليواقظ) وأغلبها حكايات على لسان الطير والحيوان، بعضها شعر، والبعض الاخر زجل، وله في الفن المسرحي أربع مسرحيات زجلية، مصّرها عن الفرنسية، وسمّاها (الأربع روايات من نخب التيأترات).

وفي الربع الاخير من القرن الماضي برز الشيخ (محمد النجار) بجريدته (الارغول) ضمنها ثروة ضخمة من أزجاله .. وهو من علماء الازهر ومدّرسيه. وظهر معه الزجّال (محمد توفيق) الذى كان ضابطاً بالجيش المصرى والذي افتتح تاريخ الصحافة الفكاهية بمجلته (حُمارة مُنيّتي) وجعل الفكاهة والنقد اللاذع، والسخرية والتشهير طابعها ومادتها.

وعند التعرض للزجالين الذين استجابوا لتطوّر الزجل ورواجه لا يفوتنا التنويه بالعوامل المؤدية إلي هذا التطور والرواج بصورة ملفته:

- اتصال الأدباء – ومنهم قلّة من الزجالين – بالأدب الغربي خاصة الفرنسي عن طريق الترجمة (سبق الاشارة إلي مجهودات محمد عثمان جلال في هذا المضمار).
- تطوّر الحركة الوطنية وازدهارها بعد ثورة ١٩١٩ م والدعوة الحماسية لإجلاء الإنجليز.

- تشجيع الاحتلال علي انتشار العامية واستخدامها ثم إحلالها محل الفصحى في الفن والأدب والتعليم، وبمساهمة بعض المستشرقين والمصريين، لترويج هذه القضية بهدف محاربة اللغة العربية الفصحى ثم القضاء عليها تدريجيا.
- تنوّع الصحف ورواجها، وصراعها لارتباطها بالاحزاب السياسية، وفتح أبوابها للمعارك السياسية والأدبية مع ظهور الصحافة الفكاهية.
- اقتحام شعراء كبار لميدان الزجل، والإبداع فيه كأحمد شوقي، واسماعيل صبري وحفني ناصف وغيرهم .

وتضيف (د. نفوسة زكريا سعيد) عاملاً آخر وهو الدعوة إلي العامية وانتشارها، وفي اختلاف موقف الزجالين من قضية الفصحى والعامية وعلاقتها بالتطوّر للموضوعات الزجلية ولغتها المعبرة عنها (ص ٣٢٦)، فقد انقسم الزجّالون إلى فريقين منهم من نادى بعامية الزجل، ومنهم من نادى بالسمو بلغته حتي تقترب من الفصحى. وقد بالغ الفريق الأوّل في استخدام العامية إلي حدّ الإسفاف.

ويبدو أن الدعوة إلي العامية لاقت رواجاً، ورحّبت الصحف الفكاهية والحزبية بإنتاج الزجالين مما فتح أبوابها علي مصاريعها للمجيدين وغير المجدين منهم فبرز في الميدان الزجالون أفواجا ... ولفتت كثرتهم الإنظار مهما كان انتاجهم غثّاً أو جيداً بعد ثورة ١٩١٩م.

والمطّلع علي كتاب (تاريخ أدب الشعب) لحسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحي سنة ١٩٣٦م وكتاب (الزجل والزجّالون) لمحمد عبد المنعم (أبو بثينة) سنة ١٩٦٢م نجدهما قد سجّلا الإسماء البارزة من الزجّالين، وأغفلوا الكثير منهم التي تذخر بهم الصحف والمجّلات (ذكر حسين مظلوم بعد محمد توفيق خمسة وعشرين زجالا).

وقد قسم حسين مظلوم الزجّالين المحصورين في كتابه الى مراحل تكشف عن اسهامهم في تطوّر الزجل.

ففي المرحلة الاولى – عقب الشيخ محمد النجار – تآزرت مجموعة في أوائل القرن العشرين لتعقد المجالس والندوات بهدف تطوّر الزجل منهم محمد امام العبد وعزت صقر والشيخ احمد عاشور والشيخ القوصي وقد حضر هذه المجالس حسين مظلوم وخليل نظير.

وحوالي ١٩١٢م بدأت نهضة أخرى لفن الزجل كان من دوافعها ما طرأ علي حالة البلاد السياسية الداخلية من تغيير .. وقد تزعّم هذه النهضة الزجّال (عزت صقر) فغذّاها بماله

ومجهوده وفنّه، وجمع الزجّالِين في كنفه، وتعاون واياهم على النهوض بالفن حتي وصل إلي حدّ كبير من حسن الصياغة وجمال الإسلوب.

ونبغ من زعماء هذه النهضة الزجّال (خليل نظير) الذي اشتغل بعدة صحف كان يحرّرهــا جميعاً علأوة علي مجلة (طوالع الملوك) للشيخ محمد الفلكي وكان في زمالتـــه حسـين مظلـوم وعيسى صبري، والشيخ يونس القاضي، وحسين حلبي، ومحمد رفعت المازني افندي، وشـعبان عوني وفتحي افندي محمد، وفي زمن الحرب العالمية ظهر محمود بيرم التونسي ومحمد غـالب ومحمد عبد النبي وبديع خيري، ومحمود رمزى نظيم، ومحمد فهمي يوسف، والشيخ جاد علـوان والشيخ الدرويش، ورفعت افندي المازني، وحسين الحلبي، وشعبان عوني، ومحمد عبـد المنعـم (أبو بثينة) ومصطفى محمد الصباحي، واسماعيل صبري، وغيرهم.

وقد أضاف أبو بثينة في كتابه أمير الشعراء أحمد شوقي، وحسن الفرشوطي، وحسين شفيق المصري والسيد الإسكندراني، ثم يختم بابن سناء الملك.

وقد التزم زجّالوا ما بعد ثورة ١٩١٩م بناء شكلياً لقصائدهم يعتمد علي نظـام الشـطرتين المتساويتين بقافية موحدة ثم تعددت القوافي مع تقسيم القصيدة إلي مقاطع ثلاثيـة أو رباعيـة أو خماسية أو سداسية أو سباعية. وكل مقطع له قفل قد يطول فيصبح بيتاً كاملاً وقد يقصر فيصبـح شطرة واحدة قد تصل إلي حد الكلمة أو الكلمتين مع ملاحظة الالتزام بوزن موحّد فـي القصيـدة الواحدة.

ومع موجة التجديد كان بيرم علي قمّة المجددين في بناء القصيدة وشكلها الفني إلى حد بنـاء قصيدته (الخالق الرزاق) علي نظام الشطرة الواحدة متعدّدة القوافى وغيرها في دواوينه.

واستحدث الزجّالون القصّة الزجلية القصيرة باتجاهاتها الواقعية والرومانسـية والرمزيـة ، والتمثيلية والإاوبريت الزجلية، وفن الطقطوقة والمنولوج وتفتق الزجـل الفكـاهي مـع نهضـة الصحافة الفكاهية، وذلك في الزجل الكاريكاتيرى والنكتة الزجلية، ونوادر جحا الزجلية، والزجـل الحلمنتيشي (ابتكره حسين شفيق المصري) كما اهتم الشيخ (أحمد القوصي) بفن الوأو الذي ابتكره زجّالوا الصعيد.

ومن مظاهر التحديث أو التجديد اهتمام الزجالين بالتشكيل الموسيقي للقصيدة الزجلية ، ومـا طرأ علي لغة الزجل العامية من اشتقاق الألفاظ المبتكرة، والعناية بتركيب ودلالة العبارات، بـل أن الألفاظ بلغت مرونة ايقاعاتها إلي حد رسم اللفظ حسب الصوت أو اللهجة، وتقبـل الـتركيب والوزن للألفاظ الأجنبية، فقد رسم كل من (محمود رمزى نظيم) و(بديع خيري) ألفاظهما الزجليـة

حسب اللهجات في الريف أو الصعيد أو النوبة. كما استثمر الزجالون التراث والأمثـال الشـعبية ليعمق بهما من المضامين والإيحاءات في القصيدة.

وإذا كان قدامى الزجّالين قد تقوقعوا في أعماق موضوعات محدودة، فإن زجّـالي التجديـد والتحديث استوعبوا و أفاضوا في كل ما يعنّ لهم أو ما ينفعلون به في داخل ذواتهم أو في محيـط اسرهم ومجتمعهم من أفكار وقضايا فعالجوا مشاكل الآسرة كالزواج والطلاق، والمحلل وزوجـة الأب والأولاد وطرق تربيتهم، والخلافات الزوجية ونصيب الحماة من اثارة هذه الخلافات والخدم ونصائح في التدبير المنزلي .. الخ

كما عالجوا المشاكل الإجتماعية كالخمر والكوكايين، والميسر وسـفور النسـاء وتبرجـهن ونددوا بالعادات والتقاليد المذمومة كإقامة الزار ، وخروج النساء في الجنائز ، وزيارة الاضرحة.

واسهب الزجّالون في طرح القضايا السياسية المعاصرة لهم كالقضية الوطنية وهي الجـلاء والدستور، وصراع الأحزاب، كما هاجموا الشباب المخنّث، والمتفرنج، والزواج من الأجنبيات.

ثم كانت الثورة الانقلابية علي يد شعراء العامية إذ حطّمـوا الأشـكال البنائيـة للقصيـدة الزجلية، وتحرّروا من كل قيدٍ يحدّ من انطلاق افكارهم، وحرية تعبيرهم فتغـافلوا – عـامدين – عن إلاوزان التقليدية مهما تنوّعت أشكالها، والتزموا بنظام التفعيلة المتغيّرة عند بناء قصـائدهم، ولم يعد شكل القصيدة عبارة عن شطرات متساوية، وانما تراوحت إلاشطر بين الطول والقصـر، وحسب انفعالات الشاعر، وتلوّن مشاعره، وقد تصل الشطرة إلي كلمة واحدة في السياق الوزنـي ولم يعد شاعر العامية مقيّداً بذاتية محدودة، ونظرة أو فكر مفروض وإنّما ترك ذاتـه تستكشـف أعماقه، وتنفعل بما يحيط بها أو بمن يقعون فى محور تفكيره وعواطفه، وتحمل علـي كاهلـها همومه وهموم الطبقات الكادحة في مجتمع مطحون ، وسياسة مترهّلة زائفة ، وتخطت همومـه الذات لتشمل الكون والعالم ومصائر الشعوب المغلوبة علي أمرها .

ولعل فؤاد حدّاد كان قائد الثورة الانقلابية لشعراء العامية، تبعه واقتدى به متأثرين بفنه مـن جاء بعد من الشعراء وهم علي سبيل المثال لا الحصر: صلاح جاهين، د. يسري العزب، عبـد الرحمن إلابنودي، سمير عبد الباقي، فؤاد قاعود، مجدى نجيب، عبد الرحيم منصـور، محسـن الخياط، أحمد فؤاد نجم جمال بخيت، محمد الفارس وغيرهم من الشيوخ والشباب الذين تمتلئ بـهم الساحة ، ويتطوّر شعر العامية علي أيديهم ونظراً لمحدوديّة البحث فاننا ننتقى – كنماذج ومؤشـر لاتجاهات شعر العامية – ثلاثة شعراء هم: فؤاد حداد، صلاح جاهين، ود. يسري العزب.

ولد فؤاد حداد في القاهرة في ٣٠ / ١٠ / ١٩٢٧م في أسرة متوسطة من اصـــول طبقيـــة ميسورة الحال تحيا في سلام ، وتعشق الحياة المستقرة وراحة البال، ولا يهمها صراع الطبقـــات في المجتمع المصري وتمرّد فؤاد حداد علي الخط الحياتي لأسرته، وآثر طريق النضال مع أمثاله من الشباب الذين خاضوا المعارك الوطنية والتقدّمية، وفي أواخر الأربعينيات انتمى إلي الطبقـات الفقيرة مدافعاً عنها وأصبح جندياً مناضلاً ضد أعداء الوطن والشعب، أعداء العمّـال والفلاحيـن وكل الكادحين.

وكان الطريق مليئاً بالأشواك فتعرّض للاعتقال، والتنكيل وفراق الأحبة، والمطـــاردة فـــي الرزق، وترقّب البطش الذي هو لا محالة واقع، ودفع فؤاد حداد ثمن اختياره غالياً، سنوات عديدة شاقة قضاها في المعتقلات ، فقد كان الاعتقال الأول سنة ١٩٥٤ م والثـــاني مـــن ١٩٥٩ إلـــي ١٩٦٤ ومع ذلك لم يضعف ولم يتخلّ عن مبادئه وكان صاحب روح معنوية عالية ينصت الرفاق لشعره محبين، وهو الآخر ينصت يعلم ويتعلّم. وعندما مات جمال عبد النـــاصر رثـــاه الشـــاعر بديوان سماه (استشهاد جمال عبد الناصر) نشر ١٩٨٣، كان لفؤاد هدف لم تـــهن ارادتـــه عـــن مواصلة النضال من أجله، هو التحرّر الوطني والاقتصادي، وتحريـــر الطبقـــات الفقـــيرة مـــن الاستغلال والخوف.

وكان لفؤاد حداد فلسفة خاصة، نابعة من واقع حياته، ونظرته النضالية، فقد كان من أنصار الالتزام في الفن، ومن أشدّ المعارضين لتحكّم السياسة في الفن أو توجيهة أو تحديد خط سياســـي ملزم وأنّه من التعسف تحديد أو إجبار الشاعر أو الفنان علي تناول قضايـــا سياســـية بعينـــها، أو موضوعات مفروضة ملزمة تأباها نفسه، ويرفضها ضميره. ويرى أن الشعر والفـــن عمومـــا لا يلعب دوراً قياديّا في تغيير المجتمع ، ولكنه العمل السياسي والثورى المباشر ، ويأتي الفن بعـــده ومع ذلك كان يعتزّ اعتزازاً كبيراً بدوره كشاعر ويقول: لا أريد ان أكـــون رقمـــاً فـــي الحفـــل السياسي، ولكنه كان يعترف ويسلم بحق الطليعة الثورية في قيادة العمل السياسي، كما كان يـــأخذ علي القيادة السياسية أنّها تعامل الفن معاملة صارمة لا تخلو من الجحود، وتقيسه بمسطرة سياسية باردة لا تعترف بأفقه الرحب ، وأنّها تقلل من أهمية الحرية للفن، وكان لا يثق بشعارات الحريـــة التي تتشدق وتفخر بها الديمقراطية البرجوازية، ويقول مـــهما تغنّـــت البروجوازيـــة بحرياتـــها فالاشتراكية بعد لها أرقي وأعظم.

فؤاد حداد من قادة المسيرة لشعراء العامية وتنبئ أشعاره عن عبقرية متعددة المواهب، فلـــه عروض شعرية أنشدها بنفسه من ١٩٦٥ إلي ١٩٨٥ وله خمسة دواوين إلي جانب أعمال أخـــرى

لم تنشر بعد، تدل علي غزارة إنتاجه، ويتلمّس المطّلع على انتاجه محوره الذي يؤرّق عبقريته، وهو الإنسان البسيط المقهور في كل زمان ومكان، في داخل الوطن، أو العالم العربي (فلسطين) أو العالم المتسع.

ويتّخذ في تناوله لقضاياه لغة شعبية جديدة مميّزة ينفرد بها، تشيع فيها الروح المصرية الأصلية النقية، يستثمرها في رسم شخصياته من الواقع الشعبي، ومن تراثه وفنه ، وقدم لوحات شعبية مجسّمة لعروسه المولد، وبائع العرقسوس، والحدادين، والعطارين والمراجيحي، وبائع الذرة المشوى.. الخ كما تغنى بحب مصر، وعشق طبيعتها.

ولقد اتخذ فؤاد حداد – وهو ما يميّزه عن غيره من شعراء العامية – من الموال قالبا فنياً، مجدّداً في شكله وبنائه، ولغته، وضمنه قضايا الوطن المصيرية بلغة عامية راقية بلغت قمة النضج الفني، وذابت في الفصحى.

ومما لا شك فيه – كأىّ فنان أصيل – قد تأثّر بمن سبقه من الزجّالين والشعراء وعلي قمّتهم محمود بيرم التونسي، كما ترك بصمات فنه علي ورثة شعر العامية من بعده. توفي فؤاد حداد في ١٩٨٥/١١/١.

ويحمل (صلاح جاهين) الراية ليواصل المسيرة متأثّراً – علي حدّ قوله – بعلمين بارزين أولّهما بيرم التونسي ثم فؤاد حداد . ورث جاهين – في رأيي – عن بيرم ملكة التصوير الفنّي وعن فؤاد حداد لغته الفنية، وإذا كان فؤاد حداد تميّز بالموّال فصلاح جاهين تميز بالرباعيات، ولقد غلّف الحزن روح كل من جاهين وحداد، لكنه حزن ينبض بسخرية مرّة.

يقول صلاح جاهين معبّراً عن تأثّره بفؤاد حداد:

عندما قرأت في إحدى المجلات السياسية بالبنط الصغير قصيدة بالعامية بتوقيع فؤاد حداد تقول سطورها الأولي

في سجن مبني من حجر
في سجن مبني من قلوب السجانين
قضبان بتّمنع عنك النور والشجر
زى العبيد مترصصين

بحثت عن كاتبها مبهوراً حتي عثرت عليه.

ويقول في موضع آخر:

قضيت مع فؤاد حداد زمناً لا أذكر طوله بالتحديد لكنه كان كافياً لكي تتكوّن فيّ نـــواة مـــا يسمى بشعر العامية المصرية.

واذا كان (صلاح جاهين) قد تأثّر بكل من بيرم وفؤاد حداد، فإن فضلـــه علـــى شـــعراء العامية المعاصرين له لا ينكر كما سيظلّ له فضل العمل علي تقديم الكثيرين من الشعراء الذيـــن ساعدهم وتبنّاهم ونشر في الدار التي انشأها باسم (ابن عروس) دواوينهم الاولي، وهو دور كـــان مقدّراً أن يقدّم للثقافة العربية الكثير، لولا هاوية الحزن – كما أسماها – التي استطاعت أن تبتلعـــه منا، وتفترسنا بحرماننا من حضور عقله المدرك، و قلبه الكبير.

لم يكن صلاح جاهين شاعراً سلبياً لقضايا عصره، وإنّما كان ايجابياً ينفعل بعمق للأحـــداث السياسية والاجتماعية علي المستوى المحلي والعالمي، متجاوباً مع نضال الشعوب في كل مكـــان من العالم العربي أو الغربي، إن البعد العربي في شعر صلاح جاهين كان له دائما مكـــان بـــارز ومتصدّر وظل في مكانه هذا حتي بعد إليقظة الثورية القومية التـــي صبغـــت ابـــداع المبدعيـــن المصريين فيما بعد سنة ١٩٦٧م بل إننا نجد شاعراً مثل (أحمد فؤاد نجم) عندمـــا يكتـــب عـــن فلسطين لا يجد أمامه سوى الابيات التي كتبها صلاح جاهين ليستعيرها كما هي مضمناً إياها فـــي قصيدة له.

ويقول صلاح جاهين عن فؤاد حداد وتكوينه الفني:

وقد تأثّر فؤاد بخطابية الشعر العربي القديم أكثر منى لأننى كنت قد بدأت أغـــازل الشـــعر الحديث الذي حطم عمود الشعر، والذي كان شعراء الفصحى قد بدأوا ينشرونه، ولكنه لـــم يكـــن ينزل لفؤاد حداد من بلعوم.

والمتتبع لمسيرة كل من الشاعرين يستطيع أن يجد تجسيداً لهذا الرأي في انتاج كل منـــهما علي مدى ثلاثين عاماً صمت خلالها صوت صلاح جاهين الشاعر منذ ســـنة ١٩٦٧م وبقيـــت – برغم هذا – بصماته واضحة قوية علي انتاج كل من لحقه من الشعراء. .

إن المتتبّعين لمسيرة شعراء العامية المصرية يجدون أنفسهم منجذبين –عادة– إلي ما يمـــيّز قصائد صلاح جاهين من لغة خاصة به ، لغة يميّزها الحضور السريع للكلمة، والبســـاطة التـــي تصل إلي حد البداهة في تركيب الجمل والابيات، حيث تكتسب القصيـــدة فـــي اكتمالـــها غناهـــا الشعري من اقترابها الشديد من روح الحياة العادية.

ومن بدايات الرحلة من (كلمة سلام) وحتي التوقّف تأتينا البساطة قرينـــة المغنـــي بســـاطة التراكيب، مع غنى المفردات والمعاني ففي قصيدة (الشاى واللبن) التي وصفها بـــيرم التونســـي

بأنها تشبه أعمال الشاعر الفرنسي (جاك بريفير) لاحظ ذكاء التشبيه الناتج من معرفة بيرم بالأدب الفرنسي.

وأخيراً فإن صلاح جاهين كانت له استفاداته ممن لحقه من الشعراء، كما كان له تأثره بمن سبقوه لكن إضافاته الكثيرة تجعل منه علماً قائماً بذاته، ومن دواوينه بنياناً فنياً وإنسانياً متماسكاً، ومتميزاً، وتجعل تأثيره وعطاءه لمن لحقوه أكبر بكثير من تأثره بهم.

وإذا ما تركنا العالم الشعري لصلاح جاهين، واجتزنا الزمن نلتقي بالدكتور محمد يسري عبد العزيز العزب . (من حديث مع سيادته)

ولد الدكتور يسري في ٣١ / ١/ ١٩٤٧ بإحدى قرى محافظة الدقهلية، حصل في حياته العلمية – بداية – علي مؤهليه ليسانس كلية الحقوق، وليسانس الاداب، ثم عين معيداً بالكلية ثم حصل علي الدكتوراة وتدرّج حتي وصل إلي أستاذ للآداب والنقد الأدبي بجامعة بنها، ولقد أتاحت مواهبه الثرية، وعمق ثقافته وتنوّعها أن تخلق منه مبدعاً فريداً مميزاً كاتب مسرحي له في التأليف المسرحي أربعة نصوص لم ترى النور بعد، عاشق للتمثيل منذ طفولته، وعندما كان طالباً بكلية الحقوق اشترك في تقديم مسرحية (عطوه افندي قطاع عام) وقدمت له علي المسارح الحكومية في وقت واحد مسرحيتان : الاولي بعنوان (نخلتين في العلالي) والثانية (الوعد سعد) وسوف تعرض له علي مسرح الهناجر – قريبا – دراما شعبية بعونان (يوم من الزمان ده)، وهو شاعر يعتمد في بناء قصيدته علي لغة عامية راقية مميّزة ، وله من الدواوين حسب الترتيب الزمني : فوازير فلاحية ١٩٧١م – تغريبة عبرزاق الهلالي (دراما شعرية) سنة ١٩٨٤م – شجرة مريم سنة ١٩٩٣م – خيال المقاتة سنة ١٩٩٣م – ميلاد البحر ١٩٩٦م) .

ولقد بلغ من تأثّره ببيرم التونسي وحبه له أن حصل علي الماجستير بدراسة فنية عن أزجاله كما حمل علي كاهله تأسيس جماعة (الفجر) الأدبية منذ السبعينيات ليتبنّى من خلالها شعراء العامية الشبان يقودهم ويوجههم من خلال النقد البناء لهم ، ولقد تكوّنت شخصية د . يسري الفنية من منهلين : شعر صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازى وأمل دنقل أحدهما والمنهل الاخر شعر كل من فؤاد حداد وأزجال بيرم التونسي يقول د . يسري

فؤاد حداد يمثل أستاذاً عظيماً ترتّبيت علي كتاباته مثل ما تربيت علي كتابات بيرم التونسي.. وفؤاد حداد أثّر كثيراً في القصيدة العامية علي مستوى البناء ، والبناء الموسيقي والدراما الشعرية ، وتأثّرت به ، وما زالت اقرأه .

وعن رأيه في شعراء العامية من الشباب يقول د. يسري :

الموهبة الأدبية لا يختلف فيها جيل عن آخر ، فهي منحة يضعها الله في قلوب بعض الناس، لكن المناخ والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تتغيّر من جيل لآخر، ألمح في هذا الجيل ظهور الموهبة بشكل كبير وحاد ويسايرها عدم التفرّغ للقراءة وتجديد أدوات الإبداع والتي كنا نتمتع بها ونحن صغار عن الجيل الجديد، فأنا مكثت في القاهرة عشر سنين لا أجرؤ أن أقول ما كتبت إلا لأصحابي المقرّبين خوفاً من بطش النقّاد الكبار، أمّا الآن الشاب بمجرد أن يكتب كلمات جميلة يسعى كي يقدّم نفسه في الإذاعة والتليفزيون كشاعر أو قصاص مثل أشهر واحد موجود في مصر، الشاب يذهب للندوات لا يريد الناقد أن يكمل نقده ، فهذا هو الاختلاف الحقيقي، ورغم ذلك أنا أحب الأدباء الشبّان وأشجّعهم ، وأرسي في نفوسهم بعض هذه القيم التي صنعها الواقع الاقتصادي والسياسي والاجتماعي ، أو محا معظمها، أرشدهم للطريق الصحيح، بعضهم يتعلّم ويستفيد فيكون جيّداً ، وبعضهم لا يستمع لما أقوله فلا يستمرّ ويقتل موهبته، ويتخذ د . يسري من الرومانسيه مذهباً في شعره لكنها رومانسية وطنية إن صح التعبير فهو يقول :

وأما في جيلي لم يعد للمحبوبة نفس الدور أيام الرومانسية لأنّ الواقع الاجتماعي تغيّر، وحبّي أصبح حبّا للوطن، وأنظر إلي المرأة علي أنّها جزء من هذا الوطن وأكتمل بحضورها ، وتمتزج في قصائدى مشاعر الانتماء ومشاعر الحب معاً وأنا لا أستطيع الفصل بين الانتماء للوطن ومشاعر الحب .. الشاعر الواقعي سوف يهرب من الواقع إلي الواقع من مصر إلي مصر ، حتي لو هاجر إلي الخارج سوف يموت، والشاعر الحقيقي يجب أن يكون صادقاً فصدقه الفني رصيد لصدقه الواقعي، ودائما ينسى التاريخ الكاذبين والمنافقين علي صعودهم الزمني .

ولشعر د. يسري نكهة خاصة لا يسبر غورها ، أو يستطعم مذاقها إلا كل من يقرأ قصائده بعمق وتأمّل ، ويدرك أن له فلسفة خاصة مميزة وروح نابعة من أعماق ذاته بمعاناة الطبقات الكادحة في المجتمع المصري – خاصة العامل والفلاح – لتكتمل مع رومانسيته الوطنية الصورة الفنية لاتجاهه الشعري والفني .

ونتفق مع (د. زكريا عناني) في الإشارة إلي أن بيرم كان أوّل المجددين من الزجالين ، وذلك في قوله :

والناحية الثانية التي نضعها في الحسبان أن الرجل كان نزّاعاً إلي التجديد منذ حداثة سنه واستمرّت نزعة الابتكار حيّة عنده، ومن تجديدات بيرم في البناء الفني للقصيدة الزجلية وضع القفل في صورة (اللازمة) المتكرّرة ، وهذا لم يكن معروفاً في أزجال المتقدّمين ولكنه شاع في

أزجال و موشّحات المتأخّرين – كما أشار د. عناني إلي مثال للابتكار – عند بيرم فـــي هيكــل القصيدة في قصيدته (الخالق الرزاق) :

ولبيرم زجل جميل عنوانه (الخالق الرازق) يبدو للوهلة الأولي وكأنه تقليدي البناء، لكــن هيكله يتضمّن جزئيات تجعل منه صورة مبتكرة يقول فيه

طـــالبين مـــن الطبـــاخ	يطبـــخ حمـــام وفـــراخ
علـي شـرط مـن غـير نـار	لان ســـيد الــــدار

مــــن الحـــــرارة داخ

الخـــالق الـــــرزّاق	قـــال للحـــرارة تزيـــد
علشـــان يطيـــب المـــوز	ويشـــهدوا العنـــاقيد
وينضـــج الرمـــان	وتســـتوى الكـــيزان
ولميـــن ؟ لنـــاس قـــاعدين	مضمضميـــن ســـاخطين
يقولـــوا : حـــر فظيـــع	وجـــو زفـــت شـــنيع

زيدهم يا رب بواخ ...

هذا التنوّع في توزيع القوافي والايقاع لم يكن الشكل المجدد وحده عند بيرم ولكننا نرى فـي – اعتقادنا – أن هذا التنوّع والنزعة الابتكارية عنده دفعته إلي ارتياد أشكال أخرى فـي أزجالــه كقصائده (علي الربابة وعلي الأرغول) إلي جانب إيقاعات فن المــوّال وأوزانــه، إذ يضيـف الزجّال الكبير (كامل حسني) في دراسة حديثة طويلة له عن (بيرم التونسي والمــوّال) أنّــه استطاع أن يحصر لبيرم (٢٢٧) مقطوعة من بحر الموال (البســيط) و (٢٣٤) قصيـدة مـن البحور الأخرى التقليدية المولّدة، أي أن النسبة المئوية لما كتبه بيرم التونسي من الموال تقــرب من (٤٩,٢) من مجمل أزجاله.

ويقول بيرم في مذكّراته عن (فن الزجل بأكمله) :

تركت ثقافتي واستعدادى وموهبتي الشاعرة أمانة في ذمة الأيام إلي الزجل ، أنظم به المســرحية والموّال والأغنية.

ولبيرم من القصائد (علي الأرغول) في ديوانه ذي الأجزاء الثلاثة والتي يبدأها بالآهـــات أو الصلاة علي النبي ثلاث قصائد (ص ١٨٥) ومن قصائد (علي الربابة) ست قصائد (مـــن ص ١٨٨) .

ومعني ما سبق أن شعراءنا الثلاثة (فؤاد حداد وصلاح جاهين، ويسري العـــزب) تـــرك بيرم علي انتاجهم بصماته في الشكل والبناء مع ملاحظة أن لكل منهم لغتــــه الخاصـــة المتّـــيزة واتجاهته الموضوعية ومضامينه المتّفقة مع تغيرات العصر.

لقد ورث (فؤاد حداد) عن بيرم القدرة الفنّية الخارقة علي التجديد المتنــــامي، والابتكـــار المتميّز عند بناء القصيدة ، ولو حاولنا حصر الأبنية والتشكيلات لعجزنـــا عـــن الاســـتقصاء أو تسجيل الكمّ المهول لهذا التنوّع عنده، ولكن هذا لا يمنع الإشارة إلي اقتحام فؤاد حداد لفن المـــوّال كما فعل بيرم ، لكن الأول تميز عن استاذه بطول النفس في مواويله ، وتراوح الايقاع والشطرات بين الطول والقصر إلي حد الاستمتاع بالقصيدة مهما امتدّت مساحتها .

ففي قصيدته الموّالية (موال الشبه) يستغرق تسع صفحات - يقول فيها :

زي اللي متأكدّ بيتهيأ لي

بدريه بالجلابية والقبقاب

بعت نده لي

بالليل بياض باطها وفتح لي الباب

ظلين بيمشوا مشية إلاغراب

بيعدوا من راعي الكلاب والدياب

من ساقيه قلاّية وزمن قلاّب

نبت الخيال في الظلمة زي الشرش

ارحم ينوبك ثواب

قتيل محبّه "فؤاد حداد"، مختارات، ط هيئة قصور الثقافة، ص ١٩٨.

ويقول في ختامها :

قاموا المزاد يللاّ ألا أونا

مش مره وإلا اتنين

هوا الشمالي غير اللونه

كل الحبايب راح يلاقونا

كل الحبايب فين

(ص ٢٠٦)

ولم يتأثّر فؤاد حداد ببيرم في فن الموّال فقط وإنما أبدع في مقطوعاته القصيرة كمقطوعة (اراضي النور) (ص ١٦٩) التي يقول فيه :

عدونا ما انعطفشي للبشر والناس

وما قالش لكبيره يابا ، وعظم إلاحساس

ولا ضرب في أراضي النور هرم واساس

ولا زرع ست إلاف ، وحضن وغل القمح

ولا تبني ، ولا هز الهلال السمح

شهد التاريخ ان أعداء الوطن قتلوا

الأنبياء وإليتامى والعرب عدلوا

ولا حد قبل العرب – بين كافة الأجناس

كما تأثّر (صلاح جاهين) ببيرم في بنائه الفني وأعجب بقصائده (علي الربابة) فبنى على شاكلتها قصائد له بنفس المسمىّ، ولكنها تختلف عن قصائد بيرم بطول مساحتها وحرية انطلاقها، وتعدد مضامينها ..

ففي قصيدة (علي الربابة) يقول جاهين في بدايتها :

ما غنتيش يا خلّي بقالى زمان وجايب ربابتي .. إنّما خجلان

ولابد قبل ما اقول أصلّي علي النبي يذكر النبي يتطمن اللهفان

نبي عربي ما كان شاعر ولا نظم ولكن قلبه كان ملان بحنان

ولكن قلبه كان ملان حـــب للبشـــر   وكان يكره العـــــدوان والطغيـــان

وتستغرق القصيدة سبع عشرة صفحة بنهيها بقوله :

وحسيت كلام الشعب كالليل أبو قمـــر   وانا في القمر بانشد مـــع الكـــروان

يـــارب الفلـــك المُلْـــك لـــك لـــــك   باسألك تعلّمني من علم الحكيم لقمان

وآخر الكلام أرجع وأصلّي علي النبي   نبي عربي كان قلبــــه كلـــه حنـــان

وكما تأثّر (صلاح جاهين) بفن بيرم ورثاه، تأثّر بفؤاد حداد في موضعين:
الأوّل في بنائه الفني وحرية التنوّع في موسيقى قصائده والثاني في اتجاه مضامينـــــه واهتماماتـــه المنصبّه علي الإنسان المصري المقهور كالعامل والفلاح لكنه تميّز عنه برباعيّاته التـــي تحمـــل فلسفته الخاصة ونظرته للكون والحياة ، ويقول في إحداها:

إنســـــان، أيـــا انســـان مـــا أجـــــهلك

مـــا أتفـــهك فـــي الكـــون ، مـــــا أضـــألك

شـــمس وقمـــر وســـدوم ، وملاييـــن نجـــوم

وفاكرهـــا يـــا موهـــــوم مخلوقـــــة لـــــك

عجبي

(رباعيّات) دار المعرفة

(ص ٤٧)

أما الدكتور (يسري العزب) فقد تجول في براح شعره، هنـــا وآثـــر – كفـــؤاد حـــداد – الانطلاقة بحرية في انتقاء الأوزان الحرة القائمة علي تنوع التفعيلات بموســـيقاه الطليقـــة التـــي تتطابق ايقاعاتها مع نبض مضامينها ، وسمو قضاياها مع رومانسية ثائرة لا حالمة ، يقول فـــي قصيدته (أربع غناوى للقمر) من ديوانه الأول (فوازير فلاحية) (ص ٢٥، ٢٦)

يا عاشقين ضيّ القمر

وعوا الغنا ..

اصل الغنأوى يا فلاحين بتجرّحه

عمر الغنا لو كان بحور .. ما يفرّحه

عمر الغنا لو كان غيطان ما يتم مهره

قال القمر ايام ما كان صاحبي:

إن الغناوى يا فلاحين بتزيد في مهره

شوفوا ...!!

وبصوا !!

بصّوا فوق شوفوا القمر !!

آه يا عيني بس شوفكم مش تمام

حنوا إلادين بالدما مش بالكلام

سدّوا شقوقها بالعرق

وامشوا سوا لقدّام

وامسحِوا الغيمة اللي في عيون القمر

اعصروا وشه الحجر ..

تشربوا منه النبيت

اعصورا وش القمر

الفرح يتجوز بناتكم

والنور يخش في كل بيت

المصادر والمراجع :

١- الزجل والمجتمع المصري من ثورة ١٩١٩ : ١٩٥٢م - رسالة دكتوراة لـــم تطبــع . د . لطفي حسين سليم

٢- الدعوة إلي العامية وأثرها في مصر : د . نفوسه زكريا - دار المعرفة

٣- تاريخ أدب الشعب : حسين مظلوم والصباحي .

٤- الزجل والزجالون : محمد عبد المنعم (أبو بثينة) - دار الشعب .

٥- مجموعة مقالات عن (فؤاد حداد) - هيئة قصور الثقافة.

٦- رباعيات - صلاح جاهين - دار المعرفة

٧- قتيل المحبة: (فؤاد حداد) مختارات هيئة قصور الثقافة.

٨- أزجال بيرم - دراسة فنية - د . يسري العزب - هيئة الكتاب

شعر الفصحى وشعر العامية
محاور التأثير والتأثر

عبد الرحمن درويش

مقدمة:

لاشك أن اللغة كوسيلة من وسائل التعبير تمثّل المخزون الثقافى لأى شعب من الشعوب فالكلمة ليست مجرد لفظ منطوق يشير إلى معنى حاضر فقط، وإنما يشير إلى تاريخ وثقافة ومفهوم، ونحن فى مصر -كما فى بلاد كثيرة- نجد أننا دائما أمام إشكالية هى إشكالية إزدواجية اللغة، فنحن نكتب ونقرأ ونتعامل رسميّا فى إطار العربية الفصحى، لكننا نتكلّم ونفكر ونحاور ونتعامل فى حياتنا اليومية، بل نبدع أفلاما للسينما ومسرحيات للمسرح، وأعمالا دارامية للتليفزيون، بالعربية الدراجة أو بلغة التعامل اليومى أو "العامية المصرية" كما استقرّ على تسميتها، ونحن فى استعمالنا للغتين أو للمسارين[1] المستخدمين للغتنا العربية الجميلة نفكر ونبدع ونثرى الحياة. ولا يستطيع أى منصف أن يتجاهل أى منهما، وبالتالى يسقط ببساطة نصف تاريخنا وحياتنا وتراثنا وإبداعنا فى كل مجالات الفكر والفن والحياة.

ويتعرّض بحثنا هذا لمجال هام من مجالات اللغة ودرب رائع من دروبها، ألا وهو الشعر "فالشعر ديوان العرب" كما قيل، والديوان هنا بمفهوم المكان للإجتماع والتلاقى، وبمفهوم الكتابة للتدوين، للتاريخ والفكر والأدب. وقد كان الشعر هو جهاز ووسائل الإعلام من صحافة وإذاعة وتليفزيون قبل ظهور هذه الوسائل، وقبل إجتياحها السمع والبصر والفؤاد للإنسان المعاصر، وقد كان بالضرورة نتيجة لإزدواجية اللغة أن يصبح الشعر فصيحا معربا وهو "الشعر القريض"، وعاميا دارجا بما تعارف عليه الناس فى تعاملهم اليومى باسم "شعر العامية".

ولم يكن أى من شعر الفصحى وشعر العامية بمنأى عن الآخر، وإنما ظلا متفاعلين ومتداخلين وبالتالى فإن كل منها ولا شك قد أثر وتأثر بالآخر، ومن هنا كانت هذه الدراسة تحت عنوان:

شعر الفصحى وشعر العامية.. محاور التأثير والتأثر

وإذا كان ينظر إلى شعر الفصحى فى فترات تاريخية معينة بأنه شعر القصور أو الشعر الذى يعيش ويزدهر حول القصور وفى محالس الأمراء، وأن شعر العامية هو شعر الجماهير خارج الأسوار، فمازلنا نرى صورة حية لإستخدام الشعر الشعبى فى جماعات "رجاء النقاش"

الملحقة بديوان صلاح جاهين عن القمر والطين[٢] إلاّ أن هذا الشعر الشعبى -مجهول المؤلف- الذى تردده الجماهير فى مناسباتها، وفى ممارستها اليومية هو شئ آخر غير الشعر العامى أو شعر العامية. ذلك الشعر الذى عرف مؤلفه بداية مع الموالين والزجالين من العصر المملوكى[٣]، وربما قبل ذلك العصر إلاّ أن بدايات العصر الحديث لهذا الفن كانت محطة مختلفة كثيرا عن مساره الطويل، فقد بدأ عبد الله النديم شاعر الثورة العرابية وخطيبها يوظفه فى حشد الجماهير وراء الثوار، وبدا كجهاز إعلام قوى له دور غريب وخطير فى غياب الكثير من أدوات التأثير الحديثة، ثم تلا هذه المرحلة مرحلة بيرم وثورة ١٩ وألحان سيد درويش المصاحبة لكلمات الثورة. ثم صلاح جاهين الذى عاصر ثورة ٥٢ وآمن بها وغنّى لها وغنّت معه الجماهير معارك الصراع والبناء والأمل، وغنى معه كل إنسان يحلم بالحرية وبالحياة الخالية من الظلم ومن القهر.. هذا الشعر أصبح يطلق عليه "شعر العامية".

فإذا كنا بصدد هذا البحث، فإننا يجب أن نشير أوّلا إلى نشأة اللغة العربية، ثم نشأة اللغة العامية، وبالتالى ظهور شعر العامية وذلك حتى نصل إلى موضوع البحث الأساسى.

نشأة اللغة العربية:

لم يصل علماء اللغة إلى تحديد تاريخ محقّق لنشأة اللغة العربية وإن أجمع أغلبهم على أنها قد إنحدرت من عدة لغات أولها النبطية المنشقة عن الآرامية[٤] وأن الخط العربى يعتبر صورة مشتقة من الخط النبطى الذى كان منتشرا فى شمال شبه الجزيرة العرب كأحد فروع الكتابة الآرامية القديمة، وكانت لهجة قريش قبل الإسلام قد فاقت اللهجات المضربة الأخرى لما تتمتع به قريش من جاه ونفوذ. وقد بسطت قريش سلطانها على مكة وما حولها، وكان لقريش سلطة أخرى دينية تمثلت فى وجود الكعبة التى يحج إليها أهل الحجاز وغيرهم من قبائل العرب حيث أوشكت مكة أن تكون العاصمة الرسمية للجزيرة العربية، وأخذت لهجتها تتسيد وتنتشر بإنتشار سلطانهم، حتى نزل القرآن وصارت لغة الدين ولسان كل العرب.

نشأة اللغة العامية:

كانت اللغة العربية هى لغة التعامل اليومى أو لغة الحديث والتعامل فى الجزيرة العربية، وقرض الإعرابى الشعر بالفطرة. وقد يكون أمّيا لا يقرأ و لا يكتب ولكنه يقول الشعر. وظلت اللغة على أصولها وفطرتها النقية إلى أن بدأ الإسلام فى الأمصار خارج الجزيرة العربية. ومعه كانت تنتشر العربية حثيثا، ومع حرص العرب فى هذه البلاد على لغتهم إلاّ أنه بدأ يداخلها اللحن عن طريق المولّدين. كما أن بلادا لا تتكلم العربية، وليست العربية لغتها الأصلية، لم يكن

غريبا عليها أن تكون لها عربيتها الخاصة والتي لا نستطيع أن نقول -بأي حال من الأحوال- أنها لغة العربي الذي ولد وعاش في ذلك الحين في الجزيرة العربية. وكما استقر رأى علماء اللغة أنه حين تدخل لغة على أخرى فإن اللغة القديمة لا تتمحى تماما وإنما يعلق منها ما يعلق باللغة الجديدة(٥).

وتحديدا للإطار الذي سوف نتعامل داخله، فنجد أن العامية المصرية أسقطت صيغة المثنى لعدم وجودها في المصرية القديمة. وكذلك أغفلت إعراب الكلمات فسكنت أواخرها وأستبدلت حروف الإشارة هذا وهذه وهذان وهاتان وهؤلاء، واكتفت ب "دا، دي، دول" واستبدلت الذي والتي بلفظ "اللي" ونكتفي بهذه الأمثلة حيث أن البحث لا يتحمل التوسّع إلاّ أننا لا نستطيع أن نتجاهل القاموس الكبير بمفرداته من اللغة المصرية التي دخلت العامية المستخدمة في مصر ونكتفي ببعض ألفاظه التي تجري على ألسنتنا يوميا دون أن نتبين أنها من لغتنا القديمة مثال: تاتا- مم- أمبو- حلوم (بمعنى جبن) -كوّش: إمتلك كل شئ- بساريه: أصلها بساري بمعنى السمك الصغير -ويشأشأ: النور يطلع أو يسطع(٦).

ننتهي هنا إلى أن انتشار العربية في بلاد ليست هي لسانها الأصلي أدّى إلى تزاوج إلى حد ما بين اللغة الوافدة وبين اللغات التحتية أو الأصلية في هذه البلاد، كما أن هذه الشعوب شلب لسانها اللحن في لغة جديدة عليها. وبالتالي نشأ في هذه الأمصار -ومنها مصر- مسار جديد للغة العربية أو لهجة جديدة لها، هي العربية الدارجة أو اللغة العامية.

نشأة شعر العامية:

بالرغم من أن بعض الباحثين يعتبرون أن العامية ليست تطوّرا أو رافدا من روافد الفصحى، وإنما هي لغة مستقلة نشأت لتلبي حاجات قائمة لم تليها الفصحى، إلا أننا لا نستطيع أن نقدم تاريخيا نشأة شعر العامية على شعر الفصحى بداهة، إذ أن الترتيب الزمني للنشأة يحدد أن اللغة العربية الفصحى هي الأصل ونشأتها كانت سابقة على نشأة العامية كما سبق وأشرنا في صدر هذه الدراسة.وبالتالي فإن شعر العامية جاء تالياً في النشأة لشعر الفصحى. وقد بدأ -كما يرى كثير من الباحثين- باللحن في شعر الفصحى بأن يسقط الشاعر إعراب بعض الكلمات . أو يستخدم في المكون اللغوي كلمات ليست فصيحة.

وكما أن اللغة تنشأ لتلبي حاجة الفرد في التخاطب والتعامل مع الآخرين. وتطورت لتصبح لغة للفكر كذلك والعلم والإبداع وليس للتعامل فقط. وبالتالي أصبحت مخزوناً لحضارة أي شعب.

ومن أدوات اللغة التى ارتبطت بها منذ نشأة اللغات "الشعر" كصورة من صور التعبير والغناء. "فالحادى" الذى كان يحدو القافلة، هذا الحداء أو الغناء كان نوعا من أنواع الشعر، ونجد أن الشعر ارتبط بالعمل وبالارتحال، وبالحب والحرب، والفرح والحزن أى بعمل الإنسان ومشاعره.

ولم يستطع الباحثون أن يحددوا بدقة نشأة هذا النوع من الشعر الذى تم التعارف عليه أخيرا على أنه الشعر العامى. وحاول بعض الباحثين أن ينسبوا نشأته إلى "المواليا" على أنه أول صورة للشعر العامى. حيث أن هذا النوع أول ما ظهر فى العراق، ثم ظهر فى مصر ولم يتوصل المهتمون بتاريخ الأدب إلى تاريخ محدد لدخول فن المواليا لمصر، ويروى الدكتور رضا محسن حمود(٧) أن إبن خلكان ينسب مواليا لإبن الفارض المتوفى فى سنة ٦٣٢هـ ويقول إبن خلكان "وقد كتبه على إصطلاحهم فإنهم لا يراعون فيه الإعراب والضبط بل يجّوزون فيه اللحن بل إن غالبه ملحون، فلا يؤاخذ من يقف عليه".

وعلى أى حال فإن فن المواليا انتشر فى مصر فى القرون التى تلت القرن السادس الهجرى وسار هذا الفن على لسان المصريين بحيث شمل كل الأغراض التى تطرقت إليها الفنون الشعبية الأخرى(٨) وبالتالى فإننا لا نستطيع أن نعتبر أن المواليا هى من أول صور شعر العامية. وهو لا زال يضرب بجذوره فى ريف مصر من الدلتا إلى الصعيد وكذلك فى مدنها، ويعيش حتى اليوم ممثلا مساحة كبيرة من فن الشعب الذى ارتبط به فى جميع مناسباته من فرح وحزن وغزل.. إلخ

محاور تأثر شعر العامية بشعر الفصحى:

بعد أن تعرضنا فى المقدمة لنشأة اللغة العامية ثم نشأة شعر العامية نعرض هنا لمحاور تأثر شعر العامية بشعر الفصحى وفى رأيى أن أهم هذه المحاور هى: ١- اللغة ٢- العروض ٣- ثم التطور فى شعر الفصحى، ونعرض لهذه المحاور فيما يلى:

المحور الأول: اللغة:

أ- نشأة العامية :

كما سبق وأشرنا أن انتشار اللغة العربية فى أمصار لا تتكلم هذه اللغة أدى إلى نشأة لغة جديدة (مسار جديد) إستخدمت مفردات اللغة العربية كبنية أساسية لها مع بعض تأثيرات اللغة القديمة سميت العامية. وبالتالى كان من أهم محاور تأثير شعر الفصحى على شعر العامية هو اللغة المستخدمة. وتأثير هذا المحور -ليس فى بدايات نشأة شعر العامية فقط وإنما لا زال هذا

التأثير مستمرا وقائما حتى اليوم، والأمثلة كثيرة وقائمة. ويتـــهم كثـــير مـــن شـــعراء العاميـــة باستخدامهم ألفاظ فصيحة. وهذا الاتهام ليس له وزن كبير فكثير من الكلمات تقرأ فصيحـــة كمـــا تقرأ بالعامية، ولا زالت تجربة توفيق الحكيم ماثلة أمامنا فى إحدى مسرحياته التى كتبـــها لتقـــرأ بالعامية كما تقرأ بالفصحى.

ب- استخدام بعض شعراء العامية لألفاظ فصيحة وإعرابهم بعض الكلمات:

بالرغم من أن لغة التخاطب اليومى (اللغة المنطوقة) أو اللغة العاميـــة -كمـــا سبق وأشرنا -أستخدمت مفردات الفصحى، بعد نطقها بطريقة أقرب إلى لسان المصريين. هـــذا إلى جانب كثير من ألفاظ اللغة المصرية. ولكنها إعتمدت إلى حد ما على طريقة إعـــراب اللغـــة المصرية[٩] وبالتالى فإنه لم يكن هناك عيبا فى إستخدام شعراء العامية لألفـــاظ فصيحـــة. إلا أن بعض هؤلاء الشعراء عمد إلى إعراب بعض هذه الألفاظ لإحداث التأثير المطلوب فى الملتقـــى. فنجد مثلا صلاح جاهين فى رباعيته[١٠] يقول:

عجبى عليك، عجبى عليك يا زمن
يا أبو البدع يا مبكىّ عينى دمـــا
إزاى أنا أختـــار لروحى طريق
وأنا اللى داخـل فى الحياة مرغما   عجبى

وكما نرى فإن كلمتى (دما) و(مرغما) معربتان وسط كل هذه الكلمات غـير المعربـة. ولكن كل منهما أحدثت دويا يشبه الإنفجار فى آخر كل بيت.

المحور الثانـى: العروض:

فى حين جاز اللحن فى شعر العامية. وكذلك جاز إستخدام ألفاظ غير صحيحـــة، إلا أن هذا الشعر لم يسقط العروض وأعتمد اعتمادا أساسيا على بحور الشعر العربى فنجد أن المواليا أو الموال كما يطلق عليه فى مصر قد إلتزم بحر البسيط ومجزوء البحر كما يلى:

(مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعل)

مثال:

عاشـــر ذوى الفضـــل وأحـــذر عشـــرة الســـفل
وعـــن عيـــوب صديقـــك كـــف ولا يفعـــل
وصـــن لســـانك إذا مـــا كنـــت فـــى محفـــل

ولا تشـــارك، ولا تضمـــن، ولا تطّفــــل

**

بحر البسيط على الضرب المقطوع (فاعلن، فعلن)

مثال:

أبــدأ بمدحــى لحمـــد صـــاحب العضبـــا

إيــن الكــرام الـــذى لـــه حايقـــه لبّـــا

ابــرا رقــاب العـــدا إنمـــا لـــهم أستـــبا

أبـــاد م لا رضـــى بـــالله لـــه ربـــا

الضرب الأول (مستفلعن فاعلن مستفعلن فاعلن)

مثال:

هـــا سـفن الأشـواق ولـها الـهوى والوجـــد

فأسـمح بنفســك لمفــروض المحبـــة وجــد

ما مدعى العشق كـــن فـــى طـــوع أمـــره مجــد

مــن جــد بــالوجد أوجّــد فيــه جــد بـــالمجد

الضرب الثانى (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)

يــا عــــالم بـــالضمير وســامع النجـــوي

ومنجــدى فــى الكــروب وغايـــة الرجـــوى

لــك رق لرضــــاك عنـــد شـــدة البلـــوى

أحلــى مــن المــن بــل أمــرا مــن الســـلوى

الضرب الثالث ووزنه (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان)

مثال:

القلـــب منـــى بأســـياف النـــوى مجـــروح

والجســم فــى بــاب صــدك بــالى مطـــروح

يــامن علــى قتــل صبــه يغتـــدى ويـــروح

الــروح تفــداك ممنــى يــا حيــاة الــــروح[١١]

بعد أن استعرضنا أوزان المواليا أو "الموال"، نتعرض للبحور التى إستخدمت فى الزجل كصورة من صور شعر العامية التقليدى. فنجد أنه إعتمد على بحور الشعر العربي الستة عشـــر

التى قدمها الخليل الفراهيدى. وحيث أن الحاجة أمّ الاختراع فقد ولّد الزجالون وزنا جديدا سمى بحر الزجل وله أكثر من وزن نتعرض لها فيما يلى:-

الوزن الأول: ١-

مستفعلن فعلن فعلن   مستفعلن فعلن فعلن

فن الزجل أصبح فنى   والطير صبح ينشد عنى

٢-

مستفعلن فعلن فعلان   مستفعلن فعلن فعلان

يا خسارة يا بنت الأهرام   قضيتى عمرك فى الأوهام

الوزن الثانى: من بحر الزجل ويسمى الأعرج

١-

مستفعلن فعلن فعلن   فعلن فعلن

يا رقة العصر الحاضر   إرحم ذللى

ع. البعد قلبى مش قادر   ليه ما تقولى

٢-

مستفعلن فعلن فعلان   فعلن فعلان

محلا القمر والنور أحلام   يسحر محلاه

حتى الشجر يعزف أنغام   بيناجى الله

هذا إلى جانب أن بعض شعراء العامية قد أدوا أوزانا جديدة للنظم لم تكن موجودة فى بحور الشعر العربى، مثلا المرحوم إسماعيل صبرى باشا. ومن هذه الأوزان مايلى:

قدك أمير الأغصان   .من غير مكابر

وورد خدك سلطان   على الأزاهر

ومثال:

ياللى هاجرانى   يا اللى ظالمانى

انتى فاكرانى   وإلا ناسيانى

ومثال: ما ولده بيرم التونسى من وزن فى البيتين التاليين:

ألفنا تجارة وشركة   وبعنا العزبة وجبنا وابور

بقى يعمل خفشت خفشت   خفشت خفشت قلنا يفور(١٢)

من العرض السابق يتضح أن شعر العامية إعتمد أساسا على بحور الشعر العربي. وأن كان قد أضاف بحر الزجل -إن اعتبرنا بحرا مستقلا- كما أضاف أوزانا جديدة لم تكن معروفة من قبل.

المحور الثالث: تطور شعر الفصحى وتأثير هذا التطور على شعر العامية:

بدأ شعر الفصحى يعود إلى منابعه الأولى على يد محمود سامى البارودى ومن قبله المرصفى-بعد فترة إضمحلال طويلة - ومن منطلق التأصيل. ثم انطلقت بعد شوقى وحافظ محاولات التجديد على يد جماعة الديوان والمهجرين ثم جماعة أبولو[١٣] كانت هذه هى الارهاصات الأولى للثورة على الشكل التى تعتبر ثورة حقيقية ملأت الوجدان العربى على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب[١٤] فى العراق، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وآخرين فى مصر. وكان شعر التفعيلة الذى أعطى للشاعر حرية الحركة وحرية التعبير بعيدا عن وحدة البحر ووحدة القافية، وعامود الشعر التقليدى. وكان ذلك تلبية لاحتياجات العصر وتمهيدا لظهور الأعمال الدرامية الكبرى لعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور.

ولم يكن شعر العامية فى معزل عن هذا التطور وإن كان شعراء العامية قد حافظوا كثيرا على الشكل التقليدى (برغم ما أحدثوه من تغيير سبق الإشارة إليه) منذ ابن عروس مرورا بعبد الله النديم ثم بيرم التونسى وفؤاد حداد. إلا أن ثائرا جديدا ظهر فى عالم شعر العامية وهو صلاح جاهين[١٥]. وأظن أنه أول من استخدم مصطلح أشعار بالعامية المصرية. وانطلق من الأوزان والشكل التقليدى إلى شعر التفعيلة ليثرى المكتبة الشعرية بأعمال رائدة فى الفكر والتناول والتعبير الانسانى. وتبع صلاح جاهين جيل كامل بل أجيال من الشعراء. وكان أوائل الصف بعد صلاح جاهين، سيد حجاب، والأبنودى، وقاعود ثم أجيال لا زالت تثرى مكتبتنا الشعرية بأعمالها الرائدة مثل محمد كيشك ود. يسرى العزب وأحمد فؤاد نجم وصادق شرشر، وماجد يوسف وعبده الزارع وبهاء جاهين وسعدنى السلامونى وآخرين لا يتسع المجال لذكرهم.

وأسوق هنا مثالا لهذا الفن الجميل حين يرصد صلاح جاهين بقوة فطرته الشعرية ورؤيته للتغير الذى يعترى المجتمع المصرى مع بداية ثورة ٥٢ خاصة بالنسبة للمرأة فيقول فى قصيدته بالية ما يلى:-

باليه.. [١٦]

وبنت أم أنور بترقص باليه

بحيرة البجع

سلام يا جدع

سلام ع. الإيدين اللى بتقول كلام

سلام ع. السيقان اللى مشدودة زى الوتر،

سلام ع. القوام اللى مليان دلع مش حرام،

حلال، زى نور القمر..

سلام ع. الخطاوى اللى بتمر ع. الكون تداوى،

سلام ع. الغناوى

سلام ع. النسيم فى الشجر

.. وبنت أم أنور، بتضرب بساقها الفضا

وبتشب وتلب وتنط نطة غضب،

ونطة رضا،

وبتقول بلغوة إيديها: اللى فات إنقضى،

.. حقيقى، مضى.

كات أمك يا بنتى،

فى أزجال معلمنا بيرم عليه السلام،

ما تعرفش تركب سوارس تروح الإمام

وتمشى تقع.

ومثال آخر للشاعر "سيد حجاب" حين يخاطب قمر مصر، وهو قمـر غريـب يشـعره بقسوة الغربة وقسوة الاغتراب. فالقصيدة بعنوان القمر وهى فى المقطع الأول منها تتتابع كلماتـها كما يلى:

القمر..(١٧)

أمرك غريب يا مصر..

.. قمرك غريب

كأنه عين عورا

كأنه بز من الرخام والحليب

حلماته- يا حلماته ! مكسورة

كأنه ميت غسلوه بالثلج

زبيبة زرقا..

.. فوق حواجب حاج

ما تأخذنيش يا مصر.. قمرك غريب

ما هوش قمر صيادين

وأنا من بلاد الصيادين إبن بحر

ومش قمر فلاحين

وأنا عشت فى بلادهم ميتين ألف شهر

ومش قمر ..

.. يمكن يكون قرش صاغ

ماسح من الوشين

والمثالان السابقان يعبران عمّا قدمه التحرر من الشكل التقليدى من حرية وحركة وقدرة على التعبير.

محاور تأثر شعر الفصحى بشعر العامية:

المحور الأول: الألفاظ

كما رأينا فى موضع سابق مدى تأثر شعر العامية بشعر الفصحى فإننا نجد هنا أن بعض ألفاظ العامية أصبحت من التداول والإستخدام بحيث تسربت إلى الشعر كبار شعراء الفصحى مثل.. نزار قبانى وصلاح عبد الصبور. ومن قصيدة "أيظن" لنزار نسوق الأبيات الآتية كمثال:

".. حتى "فساتينى" التى أهملتها

فرحت به رقصت على قدميه"

ومن قصيدته "أصبح عندى الآن بندقية" نقدم المثال الآتى:

أصبح عندى الآن "بندقية"

إلى فلسطين خذونى معكم

إلى ربا حزينة كوجه المجد ليه

إلى القباب الخضر

والحجارة النبية

***

قولوا لمن يسأل عن قضيتي

"باروِدتي" هي القضية

نجد أن الألفاظ فساتيني، وبندقية، وبارودتي، غير فصيحة، ويعترف صلاح عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر" ص ١٣٢ بمأزق شاعر الفصحى حين يتعرض لمفردات الحياة اليومية المعاشة فلا يجد أمامه إلاّ الألفاظ العامية.(١٨)

المحور الثاني: الصور الشعرية "المواضيع والتناول":

إذا راجعنا نص "أيظن" للشاعر نزار قباني نجد الصور الشعرية السهلة البسيطة القريبة جداً من صور العامية وشعر العامية. ولكننا نفاجأ فعلاً ببعض نصوص لشاعرنا الكبير صلاح عبد الصبور التي يقترب فيها كثيراً من صور وأجواء وروح شعر العامية فمثلاً في قصيدة "شنق زهران" نجد الأبيات الآتية:

" وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكاً سيفاً، وتحت الوشم نبش كالكتابة".

ومن قصيدته "زيارة الموتى" نجد الصور التالية:

"زرنا موتانا يوم العيد

وقرأنا فاتحة القرآن، ولملمنا أهداب الذكرى

وبسطناها في حضن المقبرة الريفية

وجلسنا، كسّرنا خبزا وشجونا".

ومن قصيدة أخرى:

" فشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق"

ففي القصائد السابقة نجد روح وسمات شعر العامية وصورة مثل "وشم الحمامة على الصدغ". وصورة "أبو زيد الهلالي سلامة" ممسكاً بالسيف والوشم على الزند المكتوب بخط

"كنبش الفراخ" وهو التعبير العامى إلا أنه استخدم التعبير المناسب للفصحى وهو "نبش كالكتابة". ولكن هذا لم يسقط جو وروح الصور العامية الواردة فى القصيدة. فإذا انتقلنا للقصيدة الثانية نجد أن زيارة الموتى فى العيد وقراءة الفاتحة، وتناول الطعام بالمقابر. وفى القصيدة الثالثة شرب الشاى، وإصلاح النعل ولعب النرد. نجد أن هذه الصور تستدرجنا للسير الشعبية التى يمتلئ بها أدبنا الشعبى وأشعار العامية المتداولة فى قرى الريف ونجوعه. كما أنها تعود بنا بشرب الشاى وإصلاح النعل ولعب النرد إلى حياتنا اليومية بتفاصيلها الدقيقة الموجودة فى شعر العامية.

المحور الثالث: الأوزان الشعرية:

لا شك أن ظهور أشكال الكتابة بالعامية إبتداء من المواليا ثم الموشح. كان له أثر كبير لا شك على شكل شعر الفصحى فى مراحل تالية. فالشكل التقليدى للقصيدة ذات البحر الواحد والقافية الواحدة صمد طويلاً أمام التنويع فى الموشح والموال.. وفى ضروب شعر العامية الأخرى. إلا أن هذا الصمود لم يدم كثيراً أمام جماعة الديوان والمهجريين وجماعة أبولو.. ثم المجددين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وآخرين. ولا نستطيع أن نزعم أن شعر العامية هو المؤثر الأول الذى أدى إلى تحديث شعر الفصحى من ناحية الأوزان. إلا أننا كذلك لا نستطيع أن نغفل ظهور شعراء للعامية كان لهم تنويعاتهم اللا محدودة، وكان لهم ثقل فى التأثير على الحياة أمثال عبد الله النديم خطيب وشاعر ثورة عرابى، وبيرم التونسى الذى ظل أميراً لشعر العامية على مدى نصف قرن فى الشارع المصرى (١٩) وكان شاعر ثورة ١٩. وصلاح جاهين الذى آمن بثورة ٥٢ ودافع عنها وغنى لها وغنت وراءه الجماهير. لاشك أن كل هؤلاء باختراقهم لضمير ومكوّن المثقف المصرى وكذلك وصولهم لجماهير البسطاء قد أثّروا تأثيراً كبيراً فى شكل ومواضيع ومفردات شعر الفصحى، وبالتالى ما واكب ذلك من ظهور شعر التفعيلة وتطوير الأوزان التقليدية.

الأغنية: محور ذو تأثير متبادل:

كان للأغنية وضع خاص فقد أدّى هذا العامل إلى تأثير متبادل لشعر العامية فى شعر الفصحى، وكذلك شعر الفصحى فى شعر العامية، ولنوضح ذلك نعود بالذاكرة إلى ما قام به بعض شعراء الفصحى الكبار من كتابة الأغانى العامية لكبار فنانينا أمثال أم كلثوم وعبد الوهاب، ونكتفى هنا بثلاثة أمثلة نسوقها فيما يلى:

١-أحمد شوقى وما كتبه لمحمد عبد الوهاب:

فى الليل لما خلى

فـى الليـل لمـا خلــى	إلا مــــن البـــــاكى
والنوح على الدوح حلــى	للصــــارخ الشـــــاكى
مـــا تعـــــرف المبتلـــى	فى الروض مـن الحـاكى
سكون ووحشـــة وظلمــه	وليـل مـــــالوش آخــــر
ونجمـــة مـــالت ونجمـــة	حلفـــت مـــا تتـــاخر
دا النوم يـــا ليـل نعمـــة	يحلـم بيـــــها الســــاهر

٢-بشارة الخورى وما كتبه لمحمد عبد الوهاب:

يــا ورد ميـن يشـــتريك	وللحبيـــــب يــــــهديك
يــهدى إليــــه الأمـــل	والـــــهوى والقبـــــل

يا ورد

أبيض غار النســيم منــه	خجـــــول محتـــــــار
باســو النـدى فـى خـده	وجارت عليــه الأغصــان
راح النســيم واشـــــتكى	جــرّح خــدوده ويكـــــى
أفــدى الخـــدود التـــى	تعيــث فــى مـــــهجتى
يــا ورد ليــه الخجــــل	فيــك يحلــــو الغـــزل

يا ورد

٣-أحمد رامى وما كتبه لأم كلثوم وهو كثير نكتفى منه بما يلى:

* غلبت أصالح فى روحــى	عشان ما ترضـــى عليــك
من بعد ســـهدى ونوحــى	ولوعتـــى بيـن إيديـــك
* جــددت حبـك ليـــــه	بعـد الفـؤاد مـــا أرتـــاح
حــرام عليـــك خليـــه	غـــافل عــن اللـــى راح

ويلاحظ فى الأمثلة السابقة تأثر شاعر الفصحى الواضح -حين يكتب بالعامية- بـــروح ومفردات شعر الفصحى.

فنجد أن أحمد شوقي يستخدم ألفاظاً مثل "خلى- الدوح- المبتلى- الــروض- الحــاكى- سكون ظلمة- الساهر".

ولا يختلف بشارة الخورة عن شوقى فى استخدامه لكثير مـــن ألفــاظ الفصحـــى مثــل "خجول- جارت- أفدى- التى- تعيث".

أما أحمد رامى فيستخدم مفردات من الفصحى أقل من شوقى وبشارة الخـــورى ربمــا لتمرّسه أكثر فى الكتابة بالعامية لأمّ كلثوم. فأغانيه بالعامية تفوق عدداً ما كتبه أى مـــن شـــعراء الفصحى الآخرين بالعامية. إلاّ أنه لا يستطيع أن يتخلص من روح شعر الفصحـــى الـــذى يظـــل ملازماً أبياته العامية. وفى المثال السابق نجده استخدم من الفصحى فقـــط: "ســـهدى- نوحـــى- وغافل".

ولا نستطيع هنا أن نستبعد على الإطلاق تأثّر شعراء الفصحى الذيـــن كتبـــوا الأغنيـــة العامية بما كتبوه فيما يلى ذلك من شعرهم الفصيح.. إلاّ أن هذا الموضوع يستحقّ بحثاً مســـــتقلاً يجب أن يلتفت إليه الباحثون.

الخلاصة

نستخلص مما سبق أن لكل من مسارى الشعر فى لغتنا العربية- شعر الفصحى وشـــعر العامية- تأثير لكل منهما فى الآخر. فاللغة واحدة والثقافة واحدة والجماهير التى تتلقى هذا الفـــن واحدة. كما ان الشاعر أحياناً يكون واحداً حين يكتب مرة بالفصحى وأخرى بالعامية. بل إن مـــن كبار شعراء العامية من بدأ بالفصحى وانتهى إلى العامية. ونحن لا نتحيّز لأى منهما وإنما نتمنـــى أن يتقدم شعرنا ويزدهر وينتشر فى كلا المسارين.

الهوامش:

١-بعض النقاد يرون أنهما لغتان مختلفتان تماماً. والبعض يرى أن العامية ما هـــى إلا صـــورة من صور اللغة العربية، وليست لغة مستقلة تماماً.

٢-صلاح جاهين- عن القمر والطين- دراسة رجاء النقاش- دار المعرفة ١٩٦١.

٣-أحمد صادق الجمال- الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى- الدار القومية للطباعـــة والنشر ١٩٦٦.

٤-بدر نشأت- مقالة بمجلة القاهرة- عدد يونيه١٩٩٦.

٥-د. رضا محسن حمود- الفنون الشعرية غير المعربة "المواليا"- الهيئة العامة لقصور الثقافة١٩٩٩.

٦-بدر نشأت. المرجع السابق.

٧-د. رضا محسن حمود- المرجع السابق.

٨-د. رضا محسن حمود- المرجع السابق.

٩-بدر نشأت- المرجع السابق.

١٠- صلاح جاهين- الرباعيات- الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٦.

١١- د. رضا محسن حمود- المرجع السابق..

١٢- السيد عبد الغنى شطا وميلاد واصف- تعليم فن الزجل- جمعية أدباء الشعب بالاسكندرية١٩٨٦.

١٣- د. محمد مندور- فن الشعر- الهيئة المصرية العامة للكتاب- المكتبة الثقافية٣٠٥- ١٩٧٤.

١٤- على يونس- النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد- الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٥.

١٥- د. على الراعى- مقالة فى جريدة الأهرام بعنوان عشر سنوات على رحيل صلاح جاهين- ٧ابريل١٩٩٦.

١٦- صلاح جاهين- أشعار بالعامية المصرية- مركز الأهرام للطباعة والنشر- الطبعة الثانية١٩٨٧.

١٧- سيد حجاب- ديوان صياد وجنيه- الدار المصرية١٩٦٦.

١٨- صلاح عبد الصبور- حياتى فى الشعر- الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٥.

١٩- صلاح جاهين- عن القمر والطين- دراسة رجاء النقاش- دار المعرفة١٩٦١.

قراءة فى التاريخ
العامية.. من الزجل إلى الأغنية

عمرو رضـا

لا شك أن هناك مزجاً أزلياً بين حركة الشعر العامى وحركة الشعر الفصيح برغم مـا يقال عن خصوصية عطاء ونشأة كل حركة منهم —وهو القول الذى لا ينتبـه إلـى أن فصحى قريش كانت لهجة عامية فى الأصل– ولهذا فإن تناول حركة الشعر العامى بمعزل عن التطـوّر —المدون– لحركة الشعر الفصحى يعدّ تكريساً لما أشيع من دنو منزلتها وغرابة ابداعـها وهـذا البحث يسعى إلى وضع يد القارئ على نقاط الامتزاج بين حركة شعر العامية والفصحـى مـن الزجل إلى الأغنية رصداً تاريخياً لا يدّعى التحليل النقدى أو اللغوى الكامل ولكنّه يسعى لإعـادة النظر فى مفاهيم أطلقها البعض واعتبرناها بطيبة منا أحياناً ومكر منهم غالباً. من البديهيّات.

بداية فنية.. رصدها مستحيل!!

الكلام عن بدايات الفن يعنى –بلغة العلم– البحث عن "القرد" الذى تطوّر ليصبح شعرا – على رأى عمّنا داروين– وهذا مستحيل حسبما أكّد المجمع اللغوى الفرنسى الذى اعتبر أى أبحاث عن البدايات دجلاً يخرج صاحبه من نطاق العلم، وإذا كان هذا البحـث مسـتحيلا فـى الفنـون الرسمية المدونة فان الأمر أكثر استحالة مع حركة العامية لتميّزهـا بـالتطور الدائـم والسـريع لأدواتها الفنية منذ بداية معرفة الانسان "لفنون القول" والتعديلات المتوالية التى تجريـها ذاكـرة الأمّة على إنتاجها الشعبى متى يلائم متغيّرات العصر ولعلنا –إذا اهتممنا– برصد أغانى الـزواج والأفراح وأغانى الرعاة والريفيات إلى آخر هذه "التيمات الشعبية" المصاحبة لكل أوجـه النشـاط الإنسانى، لعرفنا كيف امتزج القول الشعبى بحياة الانسان امتزاجاً يجعل بدايته بلاشك من بدايـة نشأة الانسان نفسه ولكن إذا شئنا الدقة العملية لرصد البدايات – الممكنة لحركة الشـعر العـامى العربى– فعلينا أن نرصد الفتوحات الممكنة لحركة الشعر العـامى العربـى–فعلينـا أن نرصـد الفتوحات الإسلامية فى القرن الهجرى الأوّل وأن نقف كثيراً عند صراع الحضارات بيـن اللغـة

الرسمية الدينية السياسيّة التى لا يكتمل الإيمان -والعمل والحكم- إلاّ بإتقانها واللغة الأصيلة لهذه الشعوب فى مصر والشام والعراق وفارس- مركز الحضارات وقتها- لنلاحظ أن الشعر العربى العمودى لم يقنع هذه الشعوب الجديدة التى يخالف إيقاعه الصحراوى البدوى الحاد الفقير مزاجها الخاص- المدنى الهامس- ولذلك بدأت الشعوب التى تعرّبت فى العراق والشام ومصر وشمال إفريقيا فى خلق ملاحمها الشعبية الخاصة مجهولة النسب لأى مؤلف بما ينبئ بأنها نتاج عمل شعبى جماعى اشترك فيه عدد كبير من شعراء العامية الشعبيين ويلاحظ هنا أن العرب لا يعرفون الملاحم الشعبية وأنهم عامة الشعب -اقتبسوها فى الأغلب من "الآداب اليونانية القديمة" لذلك فإن حركة الشعر الشعبى كانت ترتكز على تراثها الواسع الثراء الذى يضم التراث الشخصى لكل إنسان، وإذا كانت أنظمة الإعلام الرسمية وقتها -المؤرخون ونقاد الأدب- قد رفضت هذا التراث وأنكرته ورفضت تدوينه -أو حتى ذكره- فإن ذاكرة الجماعة الشعبية حفظت تلك الأشعار الشعبية مئات السنين حتى وصلت إلينا محملة بإضافات خلاقة ورائعة شارك فيها شعراء الربابة بالحذف والإضافة -وهذا ما يفسر لنا اختلاف الروايات من شاعر لشاعر ومن مكان لمكان للسيرة الواحدة ولعل هذا ما يفتقده شعر العامية الآن بعدما تقولب على الصفحات البيضاء ليصبح جثة تبحث عن مغنى يمنحها إكسير الحياة على شريط كاسيت!!

الموشح والزجل من بلد من!

حرص المؤرّخون والنقّاد على تنبيهنا أن الموشح يمثّل الأب الشرعى للزجل والذى يعده النقاد البداية الحقيقية -الجديدة- لحركة الشعر العامى واختلفوا كثيراً حول نشأة الموشّح على يد ابن المعتزّ المشرقى أو ابن زهر المغربى واتفقوا كثيرا على أن الموشّحات بدأت بالقصيدة العينية المشهورة.

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ورغم الفارق الذى يتعدّى ثلاثة قرون بين الشاعرين وهو فارق لفت الانتباه إلى أن "نشأة الموشح كانت بعيدة عن أعين نقّاد الأدب الرسميين -أو على الأقل أنه كان فناً "غير معترف به وقد ذكر ابن بسام فى كتابه "الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة" ذلك صراحة بقوله إنه لن يتعرّض لفنون الموشّح فى كتابه لأن أوزانها خارجة عن غرض الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض شعر العرب وهذا موقف لم يتّخذ إلا أمام فنون الشعر الشعبية غير الرسمية ولهذا يمكن -فى اعتقادى- أن تكون نشأة الموشحات على يد ابن المعتز -للغناء فقط- وظلت هكذا حتى أعيد

اكتشافها -رسميا- على يد المغاربة فى الأندلس وقد ذكر كامل الكيلانى فى كتابه الهام "نظـرات فى تاريخ الأدب الأندلسى: "لو لم يخترع الأندلسيون الفن المسمّى بالموشّحات لاخترعه الشرقيون فقد كان حتما أن يؤدّى الغناء ومجالسه فى الشرق إلى نفس هذه النتيجة التى انتهى إليها فى الأندلس" وأضاف بحيرة : "لعل أغرب ما نذكره بهذه المناسبة إغفال مؤرخى الأدب جميعاً ذكر موشحة ابن المعتز، كأن هذا الحدث الجلل الذى ترك أوضح الأثر فى البلاغة العربية أقل خطراً من اهتمام ابن المعتز بالمحسّنات البديعية"!!

ولعل كامل الكيلانى سيزداد حيرة لو قرأ كتاب "القصّة الدرويشية" فى تحرير السبعة فنون الأدبية لعلام الخليل الذى يؤكّد أن أوّل التواشيح غنّى به أولاد النجار عند هجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى المدينة إذ استقبلوه والجوارى ينشدون:

أشرقت أنوار محمد	واختفت منه البدور
يا محمد يا محمد	أنت نور فوق نور

والرأى -الممكن هنا- أن الموشّحات بدأت بعامية، هى ذاتها تحولت إلى فصحى بعد ذلك، ودليل ذلك أن ابن بسام أكد فى كتابه الذخيرة: أن أوّل من صنع أوزان الموشّحات بأفقه واخترع طريقها محمد بن محمود القبرى الضرير وكان "يصنعها" على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة يأخذ اللفظ العامى أو العجمى ويسميه المركز ويصنع عليه الموشّحة دون تضمين فيها ولا أغصان بالإضافة إلى الآراء الهامة حول وجود "عامية اسبانية" داخل الموشّحات نفسها وإذا حاولنا استخدام "الفرضيّات المنطقية" يمكن القول أن شعراء الموشحات انقسموا إلى قسمين، الأول ارتضى "بالغطاء الرسمى" مثل ابن سهل الأندلسى وابن خفاجة واكتفوا "بالموشّح الفصيح" بجوار قصائدهم العتيقة، والثانى استغل شكل الموشّح إستغلالا عامياً بتلحين كلامه وتغيير عروضه وأوزانه ويقول عنهم وعن الزجل الشاعر الكبير صفى الدين الحلّى فى كتابه الهام العاطل الحالى والمرخص الغالى: الزجل والمواليا والكان كان والقوما من الفنون التى إعرابها لحن وفصاحتها لكن وقوة لفظها وهن، حلال الإعراب بها حرام وصحة اللفظ بها - سقام يتجدّد حسنها إذا زادت خلاعة وتضعّف ضعتها إذا أودعت من النحو صناعة فى السهل الممتنع والأدنى المرتفع طالما أعيت بها العوام الخواص وأصبح سهلها على البلغاء يعتاص فإن كلف البليغ منها فنا تراه يريده ولا يتجرّعه ولا يكاد يسيغه فمعرفتها بالطبع السليم وآفتها من الفهم السقيم ولا سيّما فنّ الزجل الذى تختلف أوزانه ويضطرب ميزانه ويتغاير

لزومه ويشتبه منظومه. وهذا ما جعل الحلى يقول أيضاً "يسقط أهل العراق الزجل وعذرهـــم أن أكثرهم لا يفرق بين الموشّح والزجل"

والزجل بلا جدال أرفع الفنون القولية الملحونة رتبة وأشرفها نســـبة وأكثرهـــا أوزانـــا وأرجحها ميزانا، أوزانه متجددة وقوافيه متعددة وهو فى اللغة "الصوت" ولعل قيمته تتبـــع مـــن إعتماده الأساسى على البناء الموسيقى للموشّح للاقتراب من عامة الناس إذ يسهل تلحينه موسـيقيّاً وغنائه وهذا الاقتراب جعل علماء اللغة لا يعتبرون هناك أدنى فرق بينهما ولكن كل ما أعـــرب موشّح وكل ما خلا من الاعراب زجل ويقول أبى بكر بن قزمان رحمه الله تعالى عن الزجل فـــى ديوانه "وأحسنه ما كان باللغة العامية" فان لعوامهم لغة لطيفة رقيقة هى أحلى موقعا مـــن اللفـــظ العربى، مثل الزجل الذى مطلعه:

بالشلو أريد استجبكم

وأزعق لكم بالصغير

أو سمعكم قل حتى

أزعق ببوق النفيير

يريد أنه رفع شارة لهم ليشير إليهم من بعيد ولما لم يسمعوه صفّر لهم بالبوق

وأول من نظم الزجل -كما تذكر المراجع- ابن عزله استخرجه مـــن الموشـــح- كمـــا يقولون- يليه ابن قزمان إمام الزجل الذى أمال الناس إليه وأول من نظموا الأزجـــال جعلوهـــا قصائد مقصّده وأبياتا مجرّدة فى أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض لا يغـــايره بغـــير اللحن واللفظ العامى وسمّوها القصائد الزجلية فإذا وجدوا لفظة فصحى غالطوا فيها بالأدماج فـــى اللفظ والحيلة فى الخط مثل أن يكتبوا "رجلا" "رجل ان" ومن هذه البدايات زجلية أبـــى عبـد الله مدغلّيس فى بحر المديد وأبياتها ثمانية وعشرون بيتا أولّها:

مـــض عنـــى مـــن نحبـــوّ وودع	ولهيب الشرق فـــى قلبـــى قـد أودع
لو رأيت كف كن نشايعوا بـــالعين	وم نـــدرى أن روحـــى تشـــيّع
من فظاعة ذا الصبر كنت نعجـــب	حتى رأيت أن الفـــراق منّـــو أفظـــع
لس نشك أنو حمل قلبى مـــا هـــو	فأيش ذا فى صدرى ينصب ويوجـــع
لا صبر عنوّ ولا نوم ولا عيـــش	ولا محبوب قل لى لى حيلـــة نرجـــع

كيجي الموت عنـــدى لوجـــا إليـــا   أن يا قوم ليس لى فى العيشة مطمـــع
وعلى ما آت حلـــو فيـــك أحلـــى   وعلى مـــا أت رفيـــع عينـــك أرفـــع

ويمكن القول أن الزجل أصبح يمثل عمودَ الشعر التقليدى فى حركـــة الشـــعر العـــامى باعتباره أكثر الأشكال - حتى بداية هذا القرن -صلاحية للغناء مع المواليا فى مصر بالموال، وقد انتقل الزجل إلى مصر بعد انتشاره فى الأندلس على يد الفاطميين وكان أولّ مـــن عـــرف مـــن شعرائه ناصر الغيطى فى أواخر القرن الثامن عشر ليبدأ جيل كبير من الزجالين يتوّجـــهم ابـــن عروس، والغريب أنه انتشر شعبيا كما انتشرت السير على يد شعراء الربابـــة فـــى المناســـبات المختلفة ولم يتحّول إلى فن مكتوب إلاّ على يد محمد عثمان جلال المولود أوائل القـــرن التاســـع عشر-بعد دخول المطبعة- يليه زجال الثورة العرابية عبد الله النديم، والشـــيخ محمـــد درويـــش والعجيب أن الزجل -مع بداية القرن- تحول إلى شكل ساخر يحوّر فى القصائد العمودية الشـــهيرة تحت عنوان الشعر الحلمنتيشى ولكن كالعادة اضطر الشعراء لتلبية رغبات "الملحنين والمطربيـــن" بتأليف أغانى زجلية لهم مما خلق جيلاً كبير من الزجالين المصريين منهم عبد الســـلام شـــهاب، مصطفى حمام، أبو السعود الإبيارى، عبد الحميد البنهاوى.. ليقف الزجل وقفته الكبرى على يـــد الشاعر الكبير بيرم التونسى الذى يعد الجسر الأول لإنتقال حركة الشعر الشعبى من الزجل إلـــى شعر العامية وقصائد العامية بعد تأثيره بالحركة الوطنية المصرية ضد الاستعمار وظهور الحركة الاشتراكية فى الأدب وتماذج التيارات الفكرية الجديدة وقد أدرك بيرم كل هذه المتغـــيرات أثنـــاء منفاه بباريس فقد عاد إلى مصر حاملا شعار "الشعر الجديد" الذى قام أساساً على التخلص مـــن شكل الزجل والاتكاء على وحدة التفعيلة فقط، والكلام عن دور بيرم فى أثر كتابته علـــى "اتجـــاه حركة شعر العامية لا يجب أن ينسينا الدور المجهول للشاعر الكبير أحمد رامـــى فـــى وضـــع القواعد الفنية للأغنية المصرية عندما اضطر لكتابة العامية -كأغنيات- لسد حاجة ســـيدة الغنـــاء العربى أم كلثوم، كما يجب إلقاء الضوء مرّة أخرى على إنتاج بديع خيرى والمسرح ودور لويس عوض الشهير بديوانه "بلوتولاند"

فؤاد حداد.. على حافة النهر

بلا جدال يعد فؤاد حداد المفيض الأوّل لحركة شعر العامية فى مصر الآن بإبداعه الـــذى رســـم الملامح الواضحة لحركة شعر العامية بعد قيامه بأكبر عملية غربلة لكل ما يقدّمـــه "تيـــار الفـــن الملحون" من تراث كبير ومزجه بأحدث ما قدّمته النظريات الإبداعية المعاصرة لوقته وتقديمـــها

لأول مرة بلغة الإنسانية وهذا ما تجلّى فى ديوانه الأول "أحرار وراء القضبان" والذى تـأثر بـه العملاق الكبير صلاح جاهين وجعله يقرّر أن يكون شاعراً عامياً ولعل الموقف السياسى هو السبب الأوّل فى اختفاء اسمه ليبرز اسم صلاح جاهين خاصة وأن الأخير تميّز بجهده الواضح فى أشعار العامية المصرية ومنها قصيدته الشهيرة كلام إلى يوسف حلمى

الأستاذ يوسف حلمى..!

**

لا مش من البيت .. أنا بتكلم من الشارع

حلوة على رأيك ما هو بيتنا الشارع

كنت فى سهرة وراجع

قلت أتكلم واهو من حظى لقيتك

مع أن .. تصوّر؟!

وأنا بانقل أرقام التليفون من نوته لنوته

جيت عندك قام شئ ملعون قال: لا ما خلاص

ومشيت سطرين

والتالت قلت: لا يمكن .. يوسف حلمى خلاص

ورجعت كتبت الاسم ما خلّصنيش

شوف الإخلاص!!

ومن أغانيه الشهيرة "عيون الحليوة"

بان عليا حبّة

من أوّل ما بان

ياما كان فى نفسى والله أعشق من زمان

كان الحب حبة

بان طرحت محبة

وعيون الحليوة يا عينى بحر من الحنان

ولعل التاريخ يثبت أن صلاح جاهين هو أوّل من كتب بــالعمود الحــر فــى العاميــة المصرية "الشاى باللبن" عام ١٩٥١ وتكمن قدرته الحقيقية فى التكثيف الملحوظ للإحساس والشعر وإعطاء المفردات دلالات جديدة مغايره لدلالاتها القديمة وجسارة لغوية فى خلق عالم متميز مــن المفردات الطازجة.

وتكمن أهمية صلاح جاهين "الخفية" فى أنه صاحب "الجراب السحرى الذى خرج منــه الأبنودى وفؤاد قاعود والأوّل حالة خاصة استشعرت اللهجة الصعيدية بسلاسة رغم ما تحمله من أفكار عميقة فتجلّت فى ١٨ ديوانا بدأت من الأرض والعيال ثم الزحمة، صمت الجرس، جوابــات حراجى القط.. ووجوه على الشط، أحمد سماعين.. الموت على الأسفلت. ولعلّه أوّل مــن أعــاد لقصيدة شعر العامية حالة الانشاد المقتبسة من عدودة الجنوب، ويأتى على الطرف الآخــر سـيد حجاب -الأكثر قرباً من حداد وانتماءً إلى تعليمه الهندسى ولعله الوجه الأكــثر تمثيــلا "لفنــون الصنعة" فى حركة شعر العامية الجديدة.

وبعد منتصف هذا القرن بكثير وفى بداية السبعينات ظهرت أجيال النكسة التى قدّمــت لحركة الشعر العامى قصائد مثقفة قادرة على مراوغة الرقيب بمرارة ساخرة يتقدّمهم أحمد فــؤاد نجم، زين العابدين فؤاد بديوانه "وش مصر" ويسرى العزب بدواوينه (فوازير فلاحيــة- شــجرة مريم- خيال المآتة- ميلاد البحر) وعطية عليان، والكابتن غزالى، وصلاح الــرواى، وإبراهيــم رضوان وهشام السلامونى وماجد يوسف ومحمد كشيك وأعقبهم جيل الثمانينات طارق البرنبــلى، جمال بخيت، بهاء جاهين، محمد الحسينىولكن هؤلاء الشعراء الرسميين -كالعادة- حجبوا ثقافيــا الدور الفعال لشعراء الأغنية العظام فى نفس الفترة مثل مرسى جميل عزيز، حسين السيد، محمــد حمزة، فتحى قورة، عبد الفتاح مصطفى، مأمون الشناوى والذين قاموا بدور كبير فــى تطويــر الأغنية المصرية من "فيك عشرة كوتشينة" إلى الآف الأغنيات الراقية.

روّاد فن الزجـــل السكندريــــون

كــامل حســني

الزجل هو فن شعراء الشعب، الناظمين لكلمة العامية الدارجة . وقد اخترت لهذا البحـث عامدا عنوان (روّاد فن الزجل السكندريون) واقتصرت علي كلمة الزجل صفة لهذا الفـن ، دون أن أضيف كلمة (شعر العامية) إليها كما كان مقترحا لي ، لأنّي مازلت – وبعد نصف قرن مـن الطيران حول دوحته – علي إصراري القديم بأنّه لا فرق هناك بين الزجـــل وشـعر العاميــة . ولست من المستنكفين المتكبّرين لوضع كلمة الزجل عنواناً لنظومـــهم العاميــة ، واعــتزّ بــهذا الوصف كثيراً ، فإن في كلمة زجل من الجرس الموسيقي ما يجعل وقعها مميّزاً ولطيفـــاً علــي الآذان، كما أنها تحتوي في قاموس اللغة علي معان جميلة وسامية ، فهي الهزج والجلبة والشــدو والتطريب.. وصوت النسيم العليل وهو يتخلّل الأغصان.. قل باختصار إنها صــوت الإنشــراح والسرور.

وقد أصدرت خلال حياتي التي اعتبرها طويلة في نظم الكلمة الدارجة العاميــة عشــرة دواوين كنت أضع علي أغلفتها عنوان (الزجل) وأرى أنها تميّز هذا النوع من النظم تمييزاً جيــداً بين فنون الشعر المختلفة ولست بهذا أحاول التنصّل من كلمة (شعر العامية) فالشعر هو الشــعر، ما دام يحمل مقوماته المعروفة من حيث الخلق والابتكار، سواء نظم بالفصحى أمْ بالعامية.. سواء كان ذلك باللغة العربية أم بأيّة لغة أجنبية أخرى.. وإن شاعراً باليونانية كهوميروس كــان ينشــد بالعامية الدارجة علي ربابتة في الأسواق .. أستطاع أن يترك لنا في إليإذته شعراً خــالداً أصبــح ذخراً للإنسانية علي مدى الزمان، وإذا كانت هذه التسمية (شعر العامية) قد انطلقت مــع ظــهور لفيف كبير من ناظمي العامية، الذين كسروا القوالب التقليدية لموسيقي الشعر، والذيــن اعتمــدوا علي التفعيلة، الواحدة كوحدة موسيقية لبناء القصيدة، فليس هذا أيضاً مبّرراً جيداً لتنصّلــهم مــن كلمة زجل، وقد كان لي الفخر أنني كنت أوّل من نظم هذا الضرب من الشعر مع الراحل العظيـم

صلاح جاهين، فنشرت لي قصيدة (أغصان الزيتون) في نفس الوقت الذي نشرت فيـــه قصيـــدة جاهين (أربع أيدين.. بيشربوا الشاي باللبن).

كانت هذه مقدّمة لابدّ منها لأتحدّث عن رواد فن الزجل أو شعر العامية بالإسكندرية فـي نهضته الحديثة، والأدب الشعبي كان دائماً هو الصورة الواضحة والمحسوســـة لنبـض شـعبنا العريق، المكافح علي مرّ الايام. وكان الزجل في نفس الوقت من أبرز فروع هـــذا الأدب وأروع صوره وفنونه، وأشدّها أثراً بين الناس بل ولا أكون مغاليا إذا قلت إنّه الإرهاصة الأولي التي تبدأ باعثة ومؤثرة بشحنات أحاسيسها إلي مختلف فروع الأدب والفنون الأخرى .

ولقد شاء الله أن يخرج من الإسكندرية، ومن رحم هذا البحر المتلاطم الأمواج، الدائب الحركـــة والتقدم – وكما تخرج اللآلئ البرّاقة من الأصداف – يخرج أعظم من أنجبتهم مصر مـــن أدبــاء الشعب.. زجّالوا الإسكندرية، والذين رحل معظمهم إلي العاصمة الأمّ القاهرة، مركــز الصحافــة وبؤرة الإعلام، لينشروا فنونهم، وليحملوا أحلام الشعب وأمانيه وأفكاره أعلاما فــوق رؤوســهم، وليأثّروا في جماهير الأمة وليكون أدبهم الوقود المحرّك في كل معارك بلادنـــا واندفاعــها إلــي التحرر والتقدّم.

رحل أولاً.. الزجال.. الكاتب.. الخطيب عبد الله النديم، حاملاً لواء الكلمـــة المنظومـــة والموسوعة ليهيئ وجدان الأمّة لأن تنتفض علي ظلمات الظلم الاجتماعي والسياسي الذي تــتردّى فيه وليلهب شعورها الوطني ليستنفر المواطنين خفافاً وثقالاً، يحلمـــون رؤوســهم فــوق أكفّـــهم مجاهدين في سبيل الوطن من وراء أحمد عرابي حتي إذا ارتدّت سنابك الخيـــل تخـوض وحــل الهزيمة ، وعاد عرابي والنديم تحت ستائر الليل البهيم من "أبو حمّاد" إلى القاهرة.. وحين يكتــب عرابى للخديوى معتذراً عن (فعلته!) يقف الزجال النديم أمام الجمع الوطنـــي ثـــائراً.. صارخـــاً بصيحة أدباء الشعب (عملنا اللى علينا.. ويفعل الله ما يريد) ويفشل فى اللحاق برسول الإعتـــذار، ولا يسلم نفسه للإنجليز كما فعل قوّاد الثورة العسكريين، ويهيم على وجهه مطارداً بيـــن القـــرى والكفور أكثر من عشرة سنوات، لا يلهيه حاله عن أن يرسل إلى عرابى وصحبه فـــى المنفـــى، يوفق بينهم، ويصلح من حالهم وقد اختلفوا على أنفسهم هناك.

ودائماً أبداً، يظن غزاة مصر والجاثمون على أنفاسها، وعقب كل انتفاضة لهذا الشـــعب، أن الأمر بعد هذه الهوجة قد استكان لهم، وأن كل شئ قد مال إلى الدعة والهدوء، وكمـــا نـــرى، حين يعود النديم من منفاه ليجد أن أصحاب الكلمة فى واد، والحركة الوطنية المقـــهورة فـــى واد آخر.. وليجد أساطين الزجل أمثال الشيخ حسن الآلاتى تائـــهين فـــى (مضحكخاناتـــهم) يؤلفـــون

النكات، ويتغزّلون فى ألوان الطعام.. وفى حسان الطريق. كأن كل شئ قد انتهى إلى موت. حتى ولو مات النديم أيضاً.

ولكن كل ذلك وهم، فهذه أمّة خالدة، وشعبها لايموت أبداً.. وفى ضمير الغيب دائماً يولد الأحرار من فرسانها وأدبائها ليواصلوا على مرّ الأيام رفع هذه الشعلة المقدّسة من الكفاح والتى هى من هذا الشعب العظيم، وهكذا انتفضت الأمة مرة ثانية على يد سعد زغلول ومصطفى كامل.. وكان فى الأعوام التى مات فيها النديم قد ولد، وفى نفس الإسكندرية فارسان جديدان من فرسان الأدب الشعبى.. أبو بثينة.. وبيرم التونسى.

بدءا معاً فى مطلع الربع الأوّل من القرن الماضى، وثورة سعد زغلول تقوم لتنتهى ولتخمد، والأحوال فى مصر غير مستقرة، صراع بين الملك والسياسيين، يمثّل جانباً من التسلية والترفيه للملك المستبد، وزعماء يتحركون بخيوط كدمى الأراجوز، وطبقة من الإقطاعيين تجثم فوق أنفاس الفلاحين.. وفوق كل هؤلاء يجثم سلطان الإنجليز المحتلين للبلاد.

وفى الوقت الذى كان فيه (إمام العبد) يصف ملاعب الكرة ويتغزّل فى الخمر، والشيخ (يونس القاضى) ينظم (إرخى الستارة اللى ف ريحنا) كان بيرم وأبو بثينة يرحلان إلى القاهرة، ليقود كل منهما مدرسة من مدارس الزجل الحديث.. لكل منهما طريقته، ولكن الغاية واحدة وهى تحرير الأمّة من خنوعها وخضوعها واستكانتها، واستثارة همّتها لتنفض عن نفسها من استباحوها واستأثروا بأرزاقها.. كل منهما يحاول أن يعالج جسد الأمة المريض على طريقته.. بيرم يرى أن هذا الجسد لا يلزمه إلاّ جرّاح، يمسك بقلم كالنصل المرهف يحاول أن يقتطع به الأجزاء التالفة من هذا الجسد، واضطر لأن يقتطع من يقوم فيه مقام الرأس.. الملك ذاته.. وينفى ويشرّد فى سبيل ذلك.. وأبو بثينة يرى أن الطب يقوم على الحكمة، وأن التدّبر واجب، وأنّه يمكن أن يعالج هذا الجسد عن طريق الحبوب والبرشام.. والنصيحة.. فهى أساليب ستنتهى فى النهاية بالشفاء الذى سوف ينتج عن نفس الجراحة التى أرادها بيرم.

وتقوم فى الإسكندرية، ومن وراء هذين العملاقين، كوكبة من شعراء الشعب المتميّزين يحاولون تثبيت دعائم وأسس هاتين المدرستين، ومواصلة هذه النهضة الحديثة للفن ومهمته، وأن تجمع بين أيديها أدواتها أيضاً.. نصل الجرّاح.. وسماعة.. وفى طابور طويل تبرز فيه أسماء كثيرة.. أبو رواش، عبد الهادى فكرى، رزق حسن، سيد عقل، سيد شطا، ميلاد واصف، اسماعيل جبر، ابراهيم وسيم.. إلخ، يتقدّم هذا الطابور فارسان جديدان آخران من عمالقة نظم

الكلمة العامية، يستحوذان على أسماع الجماهير وإعجابه وهما (أبو فرّاج) و (الكمشوشى) والذين اقتصر على سرد تاريخهما الفنى فى هذا البحث الموجز.

أبو فرّاج..

ولد أبو فرّاج (فرج السيد فرج) يوم ١٩ من أكتوبر عام ١٩٠٣ بتلك السفينة الراسية إلى شاطئ الأسكندرية، والمرتبطة به أبد الدهر، والمسماة "بالأزاريطة"، وبشارع "سينادينو".. نفس الشارع الذى أصرّ أن يعيش فيه طوال حياته.. والأزاريطة هى الحى العريق الذى قيد فيه ميلاد بيرم التونسى أيضاً.. ويقع على منطقة من أبهى مناطق الثغر الجميل، تحفّ به من الجنوب وارفات الظلال من أشجار حدائق الشلاّلات المشهورة حيث تكوّن أغصانها قوساً دائماً من أقواس النصر تقيمه الطبيعة طوال العام فوق الشارع الذى يحد الأزاريطة جنوباً، وحيث تسمع كل مساء زقزقة أسراب العصافير العائدة إلى أوكارها، وتثب إليك من ناحيتها روائح العطور ونفائث الياسمين.. ومن الشمال يحيط بالحى شاطئ من أجمل شواطئ الدنيا، تتناثر على مرتفعاته المنازل الصغيرة، قبل أن يمتد إليه (صدقى) بكورنيشه العظيم الخالد.. وحيث لا تمتدّ عين الصغير (فرج السيد فرج) إلا لترى فسيحاً من فضاء الله فوق زرقة البحر، يقود نفسه إلى مجهول تتداعى وراءه أفكاره، وحيث لا تسمع أذنه إلاّ إلى وشوشات أمواجه فى الليالى الصافية، وهديره الممتع فى ليالى الشتاء الهائجة، واصطدام أمواجه بصوتها الرهيب الرتيب بأحجار الشاطئ.. وكأنّها قصيدة تلقى من الله إلى سمع الزمان.. تتحدد قوافيها باصطدام هذه الأمواج بالشاطئ الجميل.

وشرقاً تخرج من الأزاريطة (السكة الحمراء) إلى رمل الإسكندرية، فلا ترى حتى تصل إلى سيدى جابر، سوى تلالاً جرداء، وغيطان من أشجار التين واعواد القصب، والمقاهى المنصوبة تحت سقائف الأغصان.. وإلى الغرب تقودك (السكة السمراء) إلى داخل المدينة.. محطة الرمل.. فالمنشية القديمة التى خرج من باطنها عبد الله النديم.

وفى هذا الجو الساحر الجميل، نشأ أبو فرّاج، لوالد من العمّال أو الصنّاع، وكلهم كذلك.. والد النديم.. ووالد أبو بثينة.. وكأنّهم نشأوا لأب واحد، ولا عجب فى ذلك، فالأب الحقيقى هنا هو الشعب المصرى نفسه، مهما اختلفت أسماء الآباء.

وقد مالت أذن أبى فرّاج إلى المنشدين والمغنّين بالمقاهى كعادة أهل ذلك الزمان، فبدأ فى حفظ هذه الأغانى والمنشودات، ثم أخذ يحاول تقليدها فى نظم أغانٍ خاصة به ليلحنها ويغنيها.. ومن هذا المنطلق عرف كيف يبدأ الطريق إلى صناعة الكلمة المنظومة، فأخذ يقلّد

كتاب هذا الحين من المشهورين أمثال خليل نظير ورمزى نظيم ويونس القاضى ومحمد عبد النبى.. حين كان يقرأ لهم فى مجلة السيف والمسامير.

وكانت أولى محاولاته فى النشر بجريدة الصباح عام ١٩٢٠ بزجل حاول أن يعلّق فيه على حادثة اشتهرت فى ذلك العام باسم (حادثة الاسكندر) يقول مطلعه:

يا اسكندرية يا نور قلبى	ده اللى جرى لم يتقدّر
ده اللى جرى فى جهة الشاطبى	روحوا اسألوا عنها اسكندر

جلاّب العار

وانطلق أبو فرّاج يكتب وينظم أزجاله فى كل غرض وفى كل اتجاه، محاولاً أن يكون نبضاً من قلب هذا الشعب الخالد، معبّراً عما تكنّه نفسية الجماهير من آلام وآمال، مبصراً بعيوب المجتمع، حاثاً على التخلّص من هذه العيوب، مواصلاً لمسيرة بيرم وأبى بثينة مكملاً معهما ثالوثاً عملاقاً ينهض بفن الأدب الشعبى نهضة جبّارة، ترفعه إلى المكانة اللائقة به بين مختلف الآداب والفنون، حتى أصبح علماً يدّرس فى الجامعات، وتقدم فيه رسائل الدكتوراه.

وقد اشترك أبو فرّاج خلال نصف قرن فى تحرير كل الجرائد والمجلات التى اهتمت بالأدب الشعبى، فحرّر مجلات الصباح- النيل- اللطائف المصورة- الحياة الجديدة- الحسان- المسارح- ألف صنف- المطرقة .. إلخ.

ومن الإسكندرية اشترك مع المرحوم حسين فوزى (مخرج السينما فيما بعد) فى إصدار مجلة ألف نكتة، حتى اختفت بعد أعوام من صدورها، ليشترك مع شقيق صاحبها المرحوم أحمد جلال (المخرج أيضاً فيما بعد) فى تحرير مجلة الباشكاتب حتى اختفت هى الأخرى.

نُكِبَ أبو فرّاج فى حياته الفنية بعدذلك بلقاء صاحب مجلة (البعكوكة) الشهيرة المرحوم محمود عزت المفتى، وكان الأخير أحد (شهود الملك) فى قضية السردار الشهيرة، وحيث تسببت شهادته فى إدانة بعض المتهمين من الوطنيين، وتعليقهم على أعواد المشانق. ولمّا لم يلقَ الثمن الذى حلم به من الإنجليز بعد المحاكمة، فرّ خجلاً من الناس إلى السودان ليظل بها أكثر من عشرة أعوام، وليعود بعد ذلك لينشئ مجلة البعكوكة، والتى كانت قاصرة فى أوّل الأمر على نشر برامج الراديو والإذاعة.. وقد لفّ المفتى حبائله حول أبى فرّاج، وليظل تحت سيطرته، وهو الرجل المسالم الطيب المؤدّب أكثر من نصف قرن.. يحرّر له المجلة من الجلدة إلى الجلدة، وينشئ له كل أبوابها وشخصيّاتها الفكاهية التى اشتهرت بين الناس (أم سحلول، مكسوريان،

الشيخ بعجر، الشعر الفكاهي، على الربابة.. إلى آخر أبواب الجردية المختلفة) يحملها إليه في إضباراتها كل أسبوع لقاء جنيهات قليلة لا تتعدّى أصابع اليد الواحدة التي يكتب بها.. المهم في موضوعنا أن هذه الألوان من النظم والأدب الشعبي لم تكن توقّع باسم صاحبها، وكان المفتي يضنّ بذلك ضناً شديداً، حتى في وضع توقيع أبي فرّاج على أزجاله وقصائده المجرّدة من فن الزجل.

وكان أبو فرّاج في غاية الحاجة للجنيهات القليلة، فقد كان لا يملك سوى (صالون الحلاقة) الذي يستأجره بالأزاريطة مسقط رأسه وحي معيشته طوال حياته، في الوقت الذي وصلت فيه ثروة المفتي حدود المليون جنيه، والذي أصاب بعضه من بيع حصّة الورق التي يتسلّمها من وزارة التموين في السوق السوداء أيام الحرب العالمية.

وطوال الخمسين عاماً التي قضاها أبو فرّاج يحرّر البعكوكة من الباطن لم يستطع أن يحصل على عضوية نقابة الصحفيين، ليمكن أن يتمتع بمعاشها في شيخوخته، بينما سبقه إلى ذلك أولاده وصبيانه ومساعديه من الكتّاب والمحرّرين.

وقد عاش أبو فرّاج بعد أن مات المفتي، وقامت الثورة وأقفلت البعكوكة، أكثر من ثلاثين عاماً من عمره، وماتت زوجته أيضاً ورفيقة كفاحه، وصار وحيداً ضائعاً، ولكن تشاء حكمة المولى القدير أن تعوّضه عن سنين كفاحه وشقائه الطويل في ختام حياته، وقبل أن يرحل عنّا بأعوام قليلة، حيث ورث عن شقيق له كان يعمل مقاولاً بالسعودية، ثروة تعدّت الملايين الثلاثة، فاشترى بيتاً مستقلاً، وحاز سيارة فاخرة يقودها سائق خاص، وتزوّج بفتاة صغيرة.. ولكنه، وبرغم هذه النقلة العجيبة، لم ينس الحيّ العريق الذي استهلك عمره، فكان يأتي بسيارته كل مساء ليجلس معنا على الرصيف أمام دكان الزجّال المرحوم (أبو رواش) في صحبة مختارة كانت تتجمّع هناك كل ليلة تضم الدكاترة حسن ظاظا، طه الحاجري، والزجالين الكمشوشي- وسيم- الحاج فكري.. وغيرهم.. وحيث كان يحلو له أحياناً، وفي ليالي الصيف، أن يقوم منتفضاً بقامته الفارعة الضخمة، مقسماً أن يأخذنا لنتعشى على حسابه بكازينو (زفير) بأبي قير.

وقد أصدر أبو فرّاج في حياته أثنى عشر ديواناً في فنون الزجل المختلفة وهي (أزجال أبو فرّاج- القصص الزجلية- الأدباتي- على الربابة- الشعر الفكاهي- حياتنا الزوجية- فيلسوف من الشعب- يا رب- حواديت شعبية- ألاعيب اسرائيل- اضحك مع الملايين- دعاء من القلب) كذلك أصدر دراسة ممتعة وضخمة عن المثل الشعبي وتأثر الزجل به.

وكانت آخر قصائد الأديب الراحل هى قصيدة (أنين الساقية) والتى وضع فيها خلاصة تجربته فى الحياة، وفلسفته عن الدنيا، وكأنّه يعلم أنه تاركها عمّا قليل (فى أواخر السبعينات). ويتلاحظ أنه كتبها من (مجمّع من البحور والموسيقى الشعرية) محاولاً أن يتحدّى هؤلاء الذين خرجوا عن القوالب الموسيقية التقليدية، واستخدموا التفعيلة الواحدة فى قصيدة الشعر الحر، وكأنّه يقول لهم —ها أنذا– وبرغم قيود الوزن– أنشدكم موسيقى حرة، وأكثر تحرّراً مما تدّعونه بانفلاتكم عن القيود.. وفيما يلى نص هذه القصيدة:

أنا كنت شجرة عظيمة.. وزينة فى البستان
وطرحى رمّان عجب.. أشكال على ألوان
تحتى البنفسج.. وزهر الفل.. والريحان
فوقى الطيور عشّشت.. والقمرى والكروان
واسمع نشيد الطيور بتسبّح الرحمان
أهتز نشوة وطرب.. من رقة الألحان

وجار عليّا الزمن.. قطعونى بالمنشار
وباعونى من غير تمن آه.. يا زمن غدار
دنيا بتاخد وبتدّى..وأيام تفوت حلوة ومرة
قوم ياللى عمرك حيعدّى.. خذ من قواديسى العبرة
ده طالع مليان.. وده نازل فاضى
إصحى يا غفلان.. من درس الماضى
آهاتى مش قادرة اكتمها.. ودمعى ما بيطفيش نارى
قصة حياتى بارسمها.. ع الأرض من دمعى الجارى
واللى فجعنى– وجه قطعنى– الله يسامحه
حَرق فروعى– ومن دوعى– بارويله قمحه
ليه يابن آدم تمللى.. قلبك حجر
نايم فى خيرى وضلّى.. ضل الشجر

رُمّانـــــى كنت بتجمعه.. وبيعجبك

وبكايا لمـــــا تسمعه.. ليه يطربك

يا نخـــل خُذ مَثَلْ إسمعــــــــه.. راح ينفعك

لمّا ابن آدم تزرعــــــه.. راح يقلعـــــــك

– رحم الله أبا فرّاج.

محمود الكمشوشى:

منذ عشرينات القرن الماضى.. عرف جمهور القرّاء وعشّـــاق الزجـــل أسـم محمود الكمشوشى الذى بدأ يتردّد بقوّة على صفحات الجرائد والمجلاّت المعنيّة بنشـــر الزجل.. وعرفته جماهير الندوات الأدبيّة علماً يتلألأ فى ساحاتها.. وبلبلاً مغرداً بقيثـارة قلّما يجود الزمان بمثلها لفنان.. وقد كان قوّالاً ومنشداً فريداً فى إلقاء شعره، كما كـــان فريداً فى خياله ونظمه.. ولست أكون مبالغاً إذ أقول إنى لم أرَ فى حيـــاتى شـــاعراً أو زجالاً شبيهاً له فى الإلقاء والإنشاد، لدرجة أنه كان يخيل لى أحياناً وهو فوق المنبر، أن هناك هالة من النور تسبح من حوله.

يقول حسين شفيق المصرى عن أزجاله (فيها ما يروع من التفنن، وما يعجـب من الابتداع، فى أدب يشير إلى ما حلاّه الله به من أخلاق، فليس فى مجموعته كلّها لفـظ ينفر منه الطبع، أو يأباه الذوق، أو يَنْدِ به جبين فتـــاة.. فـــهو أدب خـــالص.. وشـــعر منتقى..)

وقد ظل الكمشوشى على هذا الحال.. زجالاً منشداً.. مغرّداً مـــا يقـــرب مـــن ثلاثين عاماً، حتى إذا فتحت الإذاعة المحلية بالاسكندرية فى عـــام ١٩٥٤ عرفتـــه آذان ملايين المستمعين، وارتبطت أسماعهم بانتاجه الأدبى من خلال برامجها، وتكّونت فيمـــا بينهم وبين الكمشوشى صداقة جميلة مستمرّة امتدّت أكثر من عشرين عامـــاً.. إلـــى أن فوجئوا فى مساء يوم ٥ مارس ١٩٧١، ومن نفس الميكروفون الذى طالما حمـــل لـــهم صوته وفنه– بإذاعة خبر وفاته المحزن المفاجئ.

وقد كانت أوّل كلمات يفتتح بها ميكروفون إذاعة الاسكندرية إرساله، وتصـــافح آذان مستمعيها من كلمات الكمشوشى حيث يقول:

إحنا الشعب المصرى الحـــرّ

دقنــا الحلــو ودقنــا المـــرّ

دُرنــا مــع الأيــام وعرفنـــا

اللى بينفع.. م اللـــــى يضــرّ

وقد ظل هذا النداء شارة افتتاح لبرامج الإذاعة السكندرية لسنين طويلــة بعــد ذلك.

ثم بدأ المستمعون يعرفون الكمشوشى كاتباً دراميا مــن الطــراز الأول، مــن خلال برنامجه الشعبى المثير (حميدو) الذى كتب منه على مدى خمسة عشر عاماً أكـثر من سبعمائة حلقة ناجحة، شدّت إليه انتباه الملايين.. حيث استطاع الفنان أن يســتعرض من خلال هذه الحلقات كافة المشاكل الإجتماعية، والأمراض النفسيّة التى تنتاب المجتمع المصرى، وأن يودع من خلالها خلاصة تجارب عمره الطويل التى اكتسبها على مـــر الأيّام، محاولاً أن يجد الحلول لهذه المشاكل والعلاج الناجح لهذه الأمراض.

وقد بدأ الكمشوشى كتابة هذه الحلقات فى سنواتها الخمس الأولى زجلاً منظوماً صرفاً.. ثم استطاع بمعاونة الإذاعى الشهير المرحوم حــافظ عبــد الوهــاب؛ والــذى احتضن موهبته الفذّة منذ البداية.. استطاع أن يطوّر من هذا البرنامج ليصبح فى نهايــة الأمر حواراً خالصاً، وفى نفس الوقت مدرسة لمن يحاولون كتابة الدراما الإذاعية.

وكان من الطبيعى أن يتدّرج الكمشوشى، وبعد أن خبر المســالك والــدروب خلال هذه الدراما النقدية –إن جاز التعبير– فى برنامجه حميدو.. أو البرامج الأخــرى التى كتبها فى بداية الأمر مثل (قالوا فى الأمثال) وغيرها– أن يتدّرج إلى كتابة الدرامــا الإذاعية المجرّدة، فكتب الرواية التمثيلية المسلسلة الشهرية، فبذّ فيها أقرانــه روّاد هــذا المجال، وأصبح الكمشوشى فجأة متربّعاً على قمة كتاب هــذا اللــون.. وحيــث كتـب عشرين مسلسلاً شهرياً خلال أربعة عشر عاماً من عمر الإذاعـــة، بدأهــا بالمسلسـل الشهرى (رقم ١٣) فى سنة ١٩٥٧ وختمها بمسلسله (كنز نابليون) فـــى عـام وفاتــه ١٩٧٠.

ولا ينسى له المستمعون حتى الآن هذه الأعمال، وما زالت هناك الخطابـــات التى ترد للإذاعة تطلب إذاعة بعضها، حيث اشتهرت له روايات بعينها مثـــل (الســهم

الأخضر – نهاية الشك – تحت البلاطة – بنت السجان – مسافات – دقات الساعة – الأرملة... وغيرها)

وإلى جوار هذا الإنتاج كتب الكمشوشى أكثر من مائتى سهرة إذاعية، وأكثر من مائتى تمثيلية شعبيّة صغيرة.. بالإضافة إلى تقديمه للفزّورة الزجليّة خلال شهرى رمضان ويوليو على مدى أكثر من عشرة أعوام، حيث نظم منها ديواناً ضحماً يبلغ حوالى ستمائة فزّورة، وكان الكمشوشى، ككل فنان متمكّن، يجد نفسه مقّيداً بأن يقدّم هذه الفزّورة كما توارثها الأدب الشعبى العربى خلال مراحله المتطوّرة، من حيث الشكل ومن حيث المضمون، فتجيئ فوازيره قصيرة، مركّزة، تحمل فى ثناياها اللعبة الذهنية التى تغطى المعانى التى يطلبها كاتب الفزورة من مستمعيه، وتكشفها فى نفس الوقت.. منظومة على ميزان موسيقى لا يبرح حدوده ومعاييره.. وأسوق على سبيل المثال بعض فوازيره التى تحمل آيات من القرآن الكريم مثل:

ترحيبها بيكون شديد — لكل ظالم عنيد
وكل ما زبون يجى لها — (تقولُ هل من مزيد)

أو مثل:

الفزورة بيت — مهجور من سنين
كل طوبة خيط — شايط مش متين
تنفخُه.. تهدّه — واللى فيه يموت
هوّه بس وحده — (أوهن البيوت)

ولد الكمشوشى فى يوم ١٩١٥/٧/٢٨ لأسرة عاملة من حى محرّم بك، وألحقه والده بالعمل معه صبيّاً بأحد مصانع الدخان، حيث استطاع بنبوغه وثقته فى مواهبه المختلفة أن يتدرج من عمل إلى عمل.. حتى شغل قبل وفاته منصب مدير أحد الأقسام بشركة التغليف الإقتصادى بالاسكندرية.

وقد استهواه فى شبابه المبكر أن يندرج بين المتصوّفين ورجال الطرق.. وعن هذا الطريق حفظ الكمشوشى آلافاً من أبيات الشعر الدينى، مما اكسبه حاسته الموسيقية، وكان إلى آخر أيامه يحفظ عن ظهر قلب معظم ديوان (عمر بن الفارض).

وقد أصدر الكمشوشى خلال حياته ديوانين من الأزجال يحتويان على ما كتبه فى النصف الأوّل من عمره، ولكن الأمر الذى يؤسف له ان المجموعة الحقيقية لفنه الأصيل، والتى نظمها بعد أن نضجت موهبته، وصقلت إمكانياته، لم يكتب لها أن تنشر، وتفرّقت أيدى سبأ، بعد وفاته، بين أولاده ومحبيّه.. ومنها ديوان أزجاله خلال أعوامه العشرين الأخيرة، وكذلك الرسائل المنظومة المتبادلة بينه وبين الشاعر الغنائى الراحل (محمد على أحمد) وتحتوى على مناقشة فلسفية ممتعة لأمور الحياة.. وما بعد هذه الحياة، وكذلك ديوان كامل يشتمل على مجموعة كبيرة وغريبة من القصائد وجهها الكمشوشى إلى الله، يناجيه فى مختلف مناسبات حياته القاسية، وقد عنون هذه المجموعة بعنوان (أزجال شجاع.. لا تنشر ولا تذاع) وتوجد نسخة كاملة من هذه المجموعة بصوت الكمشوشى سجّلها له المرحوم الدكتور طه الحاجرى أستاذ الآداب المعروف.. لعلّها لا زالت بين أيدى ورثته.

كذلك توجد له مجموعة كبيرة من المنلوجات الفكاهية، لاسيما ما كتبها لصديقه الفنان المرحوم (محمود شكوكو) وأبرزها (جرحونى وقفلوا الاجزاخانات).

وقد كان الكمشوشى فنّاناً مجوّداً، لا يسمح لنفسه أن تخرج إحدى قصائده إلى الأسماع إلا بعد أن يكون قد مرّ عليها أكثر من مرّة تشذيباً.. وتهذيباً.. فجمع فى شعره بين السلاسة والعذوبة وبين التمكّن والإحاطة ومظاهر القدرة الفنية.

وقد كان الفنان الكبير ملتزماً أشدّ الإلتزام بقواعد الأوزان الكلاسيكية للشعر، وكان له رأى خاص فى ما سُمّى (بالشعر الحر) رغم أنه كتب منه بعض المقطوعات، فقط ليظهر تمكّنه على أى صورة.. وقد سجّل رأيه هذا فى قصيدة شهيرة له من عيون فن الزجل.. ومنها:

فى الحر تكتب بالكبشة | حصوة ودبشة
فى الأصل تكتب بالنقشة | والعدل فى الكيل والميزان
فى الحر تكتب وتشلفط | جد تلخبط
فى الأصل ترسم وتخطط | بهندسة وفن وإمعان

ومنها أيضاً:

دى المعنى مهما تكون وافية | من غير قافية
زى المَرَه أمّا تكون حافية | ولابسه أشيك م المانيكان

وقد كان من أهم سمات الكمشوشى الشخصية اعتداده بنفسه وفنّه إلى درجة بعيدة، كـان يصفها البعض بالغرور، ولكنه بعد أن تقدّمت به السنّ، ورسخت أقدامه فوق القمّة مـع الـرواد، انقلب ذلك الإعتداد بالنفس إلى سماحة وتواضع بالغين، ومن قوله المأثور فى آخر أيامـه كلّمـا سمع مديحاً لإنتاجه، يقول:(لو كان قلمى من الحديد الصلب لبليت أطرافه، فما بالكم وهـو مـن أعصاب مخى الدقيقة).

وفكاهات الكمشوشى لا تنسى، والتى كان ينثرها حوله أينما ذهب، وكان مبعثها روحـه المرهفة الفكهة، وعينه الساخرة النفّاذة إلى أغوار كل شئ.. من هذه الفكاهات أنه كـان يجلـس بجوارى فى سرادق عزاء لقريب أحد الزجالين، وكان القارئ بالصيوان صاحب صـوت خشـن قبيح، فمال على أذنى يقول على البديهة:

بيرتّل القـرآن ترتيـل	بصوت وحش هَدْ كيـانى
لو يسمعه الليلة جـبريل	كان يسحب القرآن تـانى

وإنى أورد هنا آخر قصيدة كتبها الفنان فى أواخر أيام حياته، على أثر غضبة له علـى نفسه.. يهاجم فيها ما تخيّله من أدواته.. وأدوات كل فنان..

أدواتـــى

أنا مرائـى.. أنـا بوشـين	باغـالط مـا تـراه العيـن
أنـا منـافق.. أنـا كـداب	وحـق الكعبـة والحرميـن

***

أنا أطـرش.. أنـا أعمـى	وأبكـم.. والبكـم نعمـة
وان اتكلمـت.. بـاتكلم	بلهجـة مرخرخـة وناعمـة

***

رقبتى المالحـة.. باتنيـها	وقـامتى العدلـة.. باحنيـها
وأغنيـة النفـاق والـزور	بالحّنـها واغنيـها

***

أنا لصاحب النفوذ خـاضع	وللمتعـالى.. متواضـع

كدب من قال أنــا عصبــى — ومن لبــن الحمــير راضــع

***

أنا طيــــب وبـــالى طويــل — أنـــا فـــى منتـــهى التغفيـــل

أنـــا كبــش الفــدا دايمـــاً — أنـــا كوبـــرى لأى دخيـــل

***

أنا باسمع نـــدا الشــياطين — باليـّـــها.. عـــن الحـــاضرين

وانفـــذ كـــــل رغباتــــها — ومهما تقول.. بـــاقول آميــن

***

وعندى كرامة.. لو حبيــت — أقول لك حاجة عنها يـــاريت

فى وقت الســعى ع الأرزاق — باسيبها ملقّحــــة فـــى البيــت

***

أنـــا أوصـــافى لا تتكـــــر — أنـــا الفحشـــاء أنـــا المنكـــر

أنـــا بـــانكر وجـــــود الله — وبـــاذكر شـــخص لا يذكـــر

***

ودى أدوات لأكــل العيــش — باساير بيـــها أهــل الطيــش

وبيها البس حريـــر هنـــدى — ومن غيرها ماطولشى الخيش

***

بأدواتى.. عجلتـــــى تســير — ومن غيرها تقع فــــى البــير

عشان الســـــلطة.. مولانـــا — عطاها لابـــــن (...) حقــير

***

بأقدم لــــه كـــلام مـــوزون — وسوقه فى البلـــد مضمــون

بـــأدواتى.. تبـــان قيمتــــه — ومن غيرها يبـــات مركـــون

***

بــأقدم أجمــل المواضيـــع ومــدروزة بيــان وبديــــع
بــأدواتى.. تزيــد معنـــى ومن غيرها تموت وتضيـــع

***

بــأدواتى.. أنــا الأســـتاذ وأنا المبـــدع وأنــا الممتــاز
وأنا المعنى وأنـــا الحكمـــة وأنـــا مـــن أفــذذ الأفـــذاذ

***

بــأدواتى.. أنــا موليـــير بـــأدواتى أنــــا فولتـــير
وفيكتور هوجو وأرســـطو ومكسيم جوركى وشكســـبير

***

بأدواتى.. أنــــا الموهــوب بـــأدواتى أنــا المطلـــــوب
بــأدواتى.. أنــا الغـــالب ومن غيرهـــا أنــا المغلــوب

***

ومــن أدواتـــى.. بأتـــأذّى وحزّة ف نفسى ميــت حـــزة
وعــــارف إنــــها أدوات لا فيـــها كرامـــة ولا عـــزة

***

أنا فنـــان عظيـــم وأصيــل وصـــاحب مدرســـة وحكيـــم
وده كلـــه.. بـــدون أدوات يا حسرة.. مايساويش مليـــم!

***

رحم الله الكمشوشى، ورواد الزجل السكندريين الذين كانوا دنيا واسعة، خلاّبة، نابضة بالحب والحياة والحركة والاشراق، وجعل فى خلفائهم من شبيبة الشعراء الصاعدين.. العوض.. والبديل.. والله الموفق.

العاميـــة والفصحى
الفـــروق .. التأثـــير والتأثـــر

محمد الفارس

العقل الجمعي أو الروح الشعبي

(١)

بالرغم من حرص القدماء لتنصيب انفسهم حرّاسا علي كل التراث العربي وتقديسه ، فـــان الأدب الشعبي كان دائماً المعبّر عن البسطاء والمهمّشين، داخل حركة الحياة وحيويـــة الواقـــع .. ومن هنا كانت فنون القول تقوم (داخل الأدب الشعبي) علي العفويّة والشـــفاهيّة – وذلـــك فـــي مواجهة الأدب الرسمي.

إن مبدعي الأدب الشعبي لهم رؤاهم الخاصة في تعبيرهم عن الأحـــلام الشـــعبية.. ليـــس باللهجة الدارجة العادية، وإنما بلغة الفن، كل حسب موهبته ورؤياه للمجتمع أو الواقـــع الحيـــاتي والعصر الذي يعيشون فيه، لأن إليات العمل الفني فى (الأدب الرسمى) مختلفة عن إليات العمـــل الفني في (الأدب الشعبى) ولو أننا نظرنا في سير مثل سيف بن ذي يزن أو أبى زيد الـــهلالي أو الظاهر بيبرس، لرأينا ان العقل الجمعي في الأدب الشعبي لا يعادئ الحاكم لمجـــرّد أنـــه حـــاكم، وإنما يبرز دور البطل الشجاع الشهم، الذي يغامر بحياته من أجل الدفاع عن قومه، وفـــي الأدب الرسمي لا يجاهر الشاعر بما يغضب السلطة.. فعلي سبيل المثال: في حادثة شنق زهران، عـــبّر شاعرا الأدب الرسمي سواء عند شوقي أو حافظ بحسّ وطني عال وجزالة لغوية وقد كان التعبير مبدعاً في عصر تال عند صلاح عبد الصبور لأنّه تناول الروح الشعبي داخل قصيـــدة الفصحـــى فوقفت قصيدة (شنق زهران) لعبد الصبور شامخة إبداعياً أمام فصاحـــة العاميـــة حيـــن قـــال شاعرها المجهول (يوم شنق زهران كما السبع كانت وقفاته) كلتاهمـــا شـــحنة مكثّفـــة مليئـــة بالدلالات، تبين فصاحة كل من الفصحى والعامية وعملقة كلتيـــهما، إذن الفصحـــى والعاميـــة لا يتعارضان، إذا امتزج أحدهما أو كلاهما بالروح الجمعي لكن هذا لا يمنع أن كليهما لـــه كيانـــه الخاص المستقل وقاموسه المميّز، ومراحل تطوره في حالة تعلقه بالواقع المعاصر، وبالبحث عـــن الجديد والأجد.

(٢)

في كتابة (ساعات بين الكتب) يقول العقاد أن بعض المواويل التي يغنيها فلاح وهو يرفـــع الماء بشادوفة تزيد في قيمتها الشعرية علي دواوين بأكملها لشعراء الفصحى بعد ذلك بحث العقـاد عن السمة القومية أو الروح القومي في كتابة (شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الماضي)، ولكـــن دون جدوى.

(٣)

ان لغة الأداب الشعبية، هي لغة القلوب الشعبية المخلوطة بالحياة، لا لغة العقول المعجميـــة الملتزمة بأن ليس في الإمكان أبدع مما كان، في لغة القلوب الشـــعبية يقـــول الشـــاعر (الأرض بتتكلم عربي) .. ليست مجرد عبارة شعرية وانما لحظة ابداعية، لا يعثر عليـــها إلا مـــن كـــان صاحب موهبة كبيرة، حتي انه يخرج بين أنها (بتتكلم عربي) .. و (ما تقوله)، إنها تقـــول (الله .. الله) كلمة يقولها إنسان ما معبراً عن إعجابه المفرط بما يستحق هذا الإعجاب. وهي أيضا كلمـــة يقولها الدرويش داخل حلبة الذكر مستنجداً بالله.

العامية والفصحى ، والوعي العربي

(١)

ولأن لكل من العامية والفصحى: كيان/ بناء/ نسق.. "مستقل" فلكل منـــهما أيضـــا تراثـــه المستقل وإلياته التي تساعده علي التطوّر بفعل المبدع المستنير الواعي بمتطلبّات التغيّر، فـــالتغير دائم السريان كالنهر، والحركة دليل الزمن فالشعر ثابت ومتغير في وقت واحـــد. ثـــابت ككيـــان ومتغير بالأدوات الشعرية والمفردات والصور والأخيلة والدلالات والرمـــوز المفعمـــة بالرؤيـــا المستقبلية (الرؤيا بالألف أي الحدس علي حد تعبير الفيلسوف "بيرجسون" الذي يكـــون بـــالنظر العقلي، وليس بروية العين). وهذه الرؤيا المستقبيلة تعتمد علي ثقافـــة المبـــدع المتجـــدّدة "غـــير الثابتة"، واتصاله الدائم بجدلية الواقع التي تعتمد علي الوعي المعرفي، وهي عند شاعر الفصحـــى مثلما عند شاعر العامية .. لأن شاعر العامية المعاصر ليس إنسانا أميّا يكتب باللهجة الدارجـــة، وانما هو شاعر يحمل قضيّة .. قضية هموم الانسان أمام الواقع والعصـــر والوجـــود، أى أمـــام مصيره (من خلال ثقافة قومه) دون أن يقع في الإبهام والغموض غير الفنى، الذي يمكن أن يوقع القارئ أو المستمع في حيرة عدم الفهم. ومن هنا تجئ مسئولية شاعر العامية الحداثي التي قـــد لا ينتبه لها شاعر الفصحى الحداثي كذلك .. الذي قد تبهره نظريات وافـــدة مـــن ثقافـــات أجنبيـــة

لمجتمعات مترفة لها جذورها الخاصة بها، وليس لها نسب فادحة في الأمية، كما هو الحال في مجتمعات دول الجنوب من هذا العالم. مجتمعات الجنوب لها ثقافاتها ولها تراثاتها الضاربة جذورها في التاريخ – فشعر العامية عندنا كمصريين وكعرب، من الضروري أن يستخدم المنهج الأسطوري، استخلاصاً من أساطيرنا وملاحمنا (كما في اسطورة ايزيس.. وكما في ملحمة ناعسة.. وكما في الف ليلة) مثلا. الأمر الذي جعل الغرب يستفيد من ذلك علي نحو ما اطلق عليه مصطلح (الواقعية السحرية) فكتب داخل هذا المصطلح روائيون حصلوا علي جوائز نوبل (ماركيز مثلا) أى أن ثقافات الحضارات يمكن أن يستفيد كل منهما من الآخر، بما يتناسب مع ظروف وثقافات كل حضارة علي حدة، "لأن ماركيز من أمريكا الجنوبية.. أي من الدول النامية".

(٢)

ويمكن القول إن على شاعر الفصحى (مثل شاعر العامية تماما) أن يغربل التراث ويجدد الصالح منه ويصقله كما يصقل الماس، فيتوهج خاطفاً للبصر ومن هنا يجئ تفسير معنى (مبدع) و(ابداع) فالإبداع هو الخلق علي غير مثال.

وليس .. تبعا لذلك .. كل عمل فني إبداعا. وليس كل كاتب أو شاعر مبدعا. لذلك نقول إن الرؤيا (بالألف) الإبداعية، تعني (الحدس) و(الذى على غير مثال)، وهي فى العربية مثلما في العامية، لذا لابد من الثقافة والوعي المعرفي عند شاعريهما، وكل منهما يستند إلى الذاكرة التاريخية الوطنية والقومية، فالثابت يكون متحرّكاً متغيّراً لأن النهر في جريان مستمر.. ويكون كل ذلك جيد التوصيل للمتذوق، منفصلاً كل الإنفصال عن الإبهام، لأن الشاعر فى الفصحى والعامية أمام جمهور له ذائقته الفنية، هذا الجمهور ليس مطلوباً منه أن يعمل بالتفكير الفلسفي في الفنون وعلوم الجمال.

يقول عالم الجمال الإيطالي (بندتو كروتشه) أن المضمون داخل الشكل أشبه بقطعة السكر إذا وضعتها في كوب ماء، وذوبتها فيه، يتكون لديك لا هو الماء ولا السكر.

(٣)

كل ثقافة في مجتمع ما، بقدر عمر حضارته. ومن هنا تتحدّد قيمة الثقافات بقدر عمر الحضارات، وتكون ثقافة الصين مثلا التي لا نعرف شيئاً عن انتاجاتها الحالية، أعظم بكثير جدا عن ثقافة مؤسسة عسكرية، عمرها لم يصل إلي ثلاثة قرون هي المؤسسة الإمريكية التي تغرقنا بأشياء لا علاقة لها بالثقافة أو الحضارة.. وأصبح جون ديوى الإمريكي فيلسوفا، وأصبح منهجه البراجماتي أو النفعي: نظرية فلسفية.

وبالقياس إلى المنطقة العربية فلا توجد دولة صاحبة حضارة عمرها مائة ألف عام لا سبعة آلاف مثل مصر.

(٤)

إن الحكمة الشعبية الشعرية واكبتها أجيال الشعراء المجهولين في صعيد مصر ، ضمن الشكل الشعبي الشعري المعروف هناك بفن (الوأو) أو (المربع) الذي يتشابه مع الشكل الشعري العامي المعروف بـ (الدوبيت) أي البيتين، وقد استخدمه البغداديون نقلا عن الفارسية، ثم شاع في الأقطار العربية وخاصة في السودان حيث يعرف باسم (الدوباي) .. وهو يمثل شعر الموال والسيرة بجوانبها المادية و الأخلاقية والعاطفية، ذلك إلي جانب شعر الموال والسيرة والملحمة، كلها آليات تدخل أو تكون عاميتنا، وقد استحدث مصدر آخر لشعر العامية المصرية الجديد، بعد التراث الزجلي والتراث الشعبي، هو حركة الشعر الجديد التي ارتكزت علي الشعر العالمي الذي اتسعت ترجمته في الستينيات، خاصة أشعار بابلونيرودا.. ناظم حكمت.. لوركا.. بريخت وغيرهم، كما ارتكزت علي الجزء الحي المتجدد من تراث الشعر العربي القديم.

(٥)

لقد كانت ظاهرة شعر العامية المصرية ظاهرة بكل المقاييس .. ومن هنا برزت (البلاغة الشعرية) علي نحو كبير ، فالبلاغة في العامية تفرض الإطلاع علي الاداب والفنون في الاداب والفنون العالمية .. ودون الإنفصال عن اللون الشعبي أو الفولكلور.. وأيضا دون الإستعانة بكلمات فصحى داخل نسيج القصيدة العامية (حفاظاً علي شخصيتها) وأيضا من أجل الحفاظ علي بلاغة وفصاحة العامية.

العامية والتدوين

وفي عصر قيادة مصر للعرب أمام الخطرين الصليبي والمغولي ، ظهر التدوين للسير الشعبية العربية كوثائق للبطولات الشعبية التي أهملها المؤرّخون الرسميّون.

في ذلك العصر عرف الأدب المصري عن طريق المهاجرين الأندلسيين: شكلين شعريين ومتميّزين هما الموشح والزجل، والمعروف أن العامية فى هذين الشكلين كانت مطعمة ببعض كلمات فصحى، وأحيانا كثيرة كانت لغة مزدوجة وكانت موشحات القاضي (السعيد بن سناء الملك) نافذة هامة علي الشعر العامي المصري في القرن السادس الهجري.

والفنون الملحونة أي الخارجة عن (نحو الفصحى) ذكرها صفي الدين الحلي في كتابة (العاطل الحالي والمرخص الغالي) الذي يدرس :

- الزجل
- المواليا
- الكان وكان
- القوما

وهذه الفنون مع الدو بيت و الموشحة والقصيدة الشعرية تكمل فنون الشعر السبعة عند هؤلاء القدامى من أمثال صفي الدين الحلي والأبشيهي والحموى والقلقشندى وابن خلدون وغيرهم.

بداية ظهور أدب العامية

(١)

ظهر أدب العامية في عصر المماليك بشكل واضح ، وقد أسماه صفي الدين الحلي الأدب العاطل الحالى، أي العاطل من الإعراب والحالى بالمعانى والآداب، فقد تميّز هذا الأدب بلحنه، واعتمد هذا الأدب الملحون علي اللغة العامية الخاصة، التي ظهرت نتيجة لعوامل نفسية واجتماعية وسياسية، ولم تكن هذه اللغة العامية الخاصة سوى اللغة العربية التي انحرفت عن أصولها العربية، وبطبيعة الحال كما أن لكل لغة أدبا فقد ظهر أدب هذه اللغة الخاصة، وهو الأدب العامى الذى تحرّر من الإعراب وإن كان هذا التحرّر قرينة أكيدة، فلم تكن مخالفة الفصحى منحصرة في التحرّر من الإعراب، إذ وجدنا أن الأدب العامى الملحون علاوة علي أن إعرابه لحن ففصاحته لكن وقوة لفظة وهن.

وكلمة الأدب العامي اذا جعلناها نسبة للعوام أو العامة، فهو ترادف كلمة الأدب الشعبي. ولكن الأدب العامي هو ذلك الفن الذي عرف قائله، بينما الأدب الشعبي فهو ذلك الأدب الجماعي الذي بتردّد علي أفواه الناس وينشده الشعب جيل بعد جيل عن طريق الرواية ولا يعرف صاحبه ولا من أنشاه أوّل مرّة.

وكل أمّة لها أدبها الرسمي وأدبها الشعبي وأدبها العامي، وقد وصل الأدب العامي المصري في كتاب (المكافأة) لابن الداية في العصر الطولوني .. ثم في العصر الفاطمي في مقطوعات تسمى (بلا ليق)، بعد ذلك ظهرت الموشحات الأندلسية التي أخذ عنها ابن سناء الملك فن

الموشح، وقد أعجب الشعب المصري بهذا الفن وأعجب به الشعراء المصريون، ونظموا فيه وابتعدوا به عن التقليد الفني للقصيدة العربية، بل إنهم ابتعدو شيئا فشيئا عن القالب الأندلسي، فحوروا في شكله وجوهره، وكذلك لم يقفوا عند حد اللحن في الخرجة وزادوا وقصروا في الأقفال والأبيات، وظهر تلاعبهم في اللفظ، وبذلك ابتعدوا عن أصل هذا الفن الأندلسي.

(٢)

ولما عرف المصريون فن الزجل وجدوا فيه مجالاً أوسع للحن والتلاعب بالألفاظ ، ومن ثم برز الأدب العامي المصري بألفاظ عربية صحيحة، ولم يخضع هذا الأدب العامي لقواعد اللغة ولا لعمود الشعر فيلتزم الوزن العربي الواحد وبذلك نجد فارقاً بين الموشحات والأزجال والمواويل والبلاليق وغير ذلك من أنواع الأدب العامي وبين الأمثال العامية التي تعد من الأدب الشعبي والملاحم والسير كالهلالية والظاهر بيبرس وألف ليلة وليلة وغيرها.

الأدب العامي في بدايته وسط بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي، فبينما نراه يأخذ من الأدب الرسمي أغراضه، فيطرقها ويزيد عليها أغراضاً لا يسهل على الشاعر التقليدي تناولها.. نجده ينتحي إلى الأدب الشعبي من ناحية ترديده على السنة الشعب لسهولة أسلوبه وبروز موسيقاه التي تحبّبه الى قلوب الناس، ومن ناحية بساطة ألفاظه التي يأخذها من شفاه العامية، ويصوغها في عبارات وتراكيب جميلة واضحة.

وقد نشأت لغة الأدب العامي من الإنفصال الإجتماعي، فاعتصم شعراؤه بلغتهم وصوّروا فيها حركات عقولهم وثقافتهم وحياة مجتمعهم، وبذلك استطاعوا أن يتّخذوا من الأدب العامي، وسيلة للتنفيس.. فأصبح هذا الأدب أيام المماليك بمثابة مقاومة شعبية.. له ألفاظة الخاصة النابعة من البيئة وظروف العصر، وبذلك استطاعوا أن يصوروا الواقع عن شعور صادق لا عن تخيّل أو تمثيل، وعلى من يريد أن يدرس هذه الفنون، أن يجعل لنفسه ذائقة تتفق مع أهواء العامة وثقافتهم، ليمكنه الوصول إلي مواطن الجمال في هذا الأدب الخاص، الذي يصور حركات العقول وحياة القطاع الإجتماعي الكبير.

(٣)

وقد تميز الأدب العامي عن الأدب الرسمي، بأنّه لا يتبع عمود الشعر ولا يسير علي الوزن العربي الموروث، فربما جاءت القصيدة علي غير وزن واحد، يلتزم الزجّال به في جميع القصيدة، ويتضح ذلك خاصة في الموشح إذ نجد أن الأقفال تلتزم في سائر القصيدة وزناً مشتركاً، بينما نجد الأبيات تختلف في وزنها عن الأقفال، فالموشح مثلا لا يتبع نظام الوزن الشعري، فهو

يخالفه بكثرة أوزانه وتاره يوافق أوزان الشعر، فلا يمكن إذن تحديد وزن للموشح أو بحر وذلك شأن الفنون الأخرى.. فالدوبيت له بحر من بحور الشعر العربي المهملة وشطره (فعلن متفاعلن فعولن فاعلن) والمواليا له وزن واحد وأربع قوافي، وهو من بحر البسيط ووزنه واحد علي اختلاف تنويع آخره مع قوافيه إلي وزن فاعل ومفعول وفعال وفعل وأفعل، وغير ذلك كما يقول محمد بن اسماعيل في سفينة الملك لمن يريد الإستزادة في هذا الموضوع عن فترة العصر المملوكي. وسنجد أن المصريين لم يلتزموا ذلك، وتركوا لأنفسهم حرية في وزن الأبيات ووزن القوافي.. ليس في المواليا والدوبيت فقط وإنما في الزجل أيضاً، الذي كثرت أوزانه وتعددت قوافيه، وإن كان الملاحظ أن القصيدة الزجلية تتبع في الغالب وزناً واحداً وإن لم يكن من أوزان الشعر المعروفة، وإن كان المصريون قد عدلوا عن الوزن الواحد العربي واستخدموا الأوزان السهلة المجزوءة التي تصلح للغناء، فقد ابتعدوا عن الألفاظ الجزلة التي لا توائم هذه الفنون الغنائية وعمدوا إلي الفاظ سهلة لها رنينها وصداها كما لها فعلها وتأثيرها.

ومن ثم نجد أن المصريين، قد استخدموا الألفاظ حسبما اتفقت وفنونهم ولم يلتفتوا إلي هوى والكتابة، فاضافوا حروفاً إلي بعض الكلمات وحذفوا من الأخرى، وحركوا الساكن وسكّنوا المتحرك وتصرّفوا في صيغ الألفاظ ونقلوها إلي صيغ أخرى بزيادة أو نقصان في الحروف أو تبديل كل ذلك مراعاة لإستقامة الوزن والإنسجام الموسيقي فهم قد جعلوا اللفظ في خدمة الفن.

قواعد المصريين لأدب العامية

- منع المصريين استعمال اللفظة اللغوية علي نمط العرب، إذ أن الأدب العامي لا يستعمل اللغة الفصيحة أو التعبيرات الخاصة بالفصحى مثل ليت شعري.
- منعوا استخدام أدوات النحو مثل (إذا)، (ثم)، (أمثال ذلك).
- كذلك اعتبروا الهمزات مثل (إذا)، و(أنت)، من الحركات الثقيلة مثل التشديد في (تدّور) أو (متمدد) أو (يدّى).
- والمصريون لا يثبتون نون الجمع مطلقا مثل (ناس مجبورة الخاطر) وليس مجبورين الخاطر.. و(عزاز) لا (عزيزين).
- حذف الألف في مثل (ياسمين) فتكون (يسمين).
- إثبات الياء في فعل الأمر في مثل (ابكي).
- عدم حذف حرف العلّة في مثل (لا تطيع) بالرغم من وجود لا الناهية الجازمة.

- جواز إدخال حرف النداء علي المحلي بال وهذا ممنوع في الفصحى، لكن في العامية تدخل حرف النداء علي لفظ الجلالة فنقول :

نسألك يـــا الله بجـاه موســى   وبعيسى واحمد المحبـــوب

وغيره... وغيره كما ذكر ابن أياس في بدائع الزهور.

إن الأدب العربي الشعبي مجهول المؤلف، لم يدخل مرحلة التدوين والتسجيل، إلاّ في منتصف القرن العشرين بسبب جهود أكاديميين وغير أكاديميين، اهتموا بجمعة هوفا من الاندثار، وقد كان أكبر جهد هو الجهد العلمي في دنيا الواقع، حيث دار فنان الشعب زكريا الحجاوى في الستينيات محافظات ومراكز وكفور ونجوع مصر، من أدناها إلي أقصاها يسجل كل أنواع الفلكلور المصري وعلي حدّ تعبيره (بعبله)، ثم أودع كل تسجيلاته بمركز الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون حتي أن الجامعة منحته الدكتوراة الفخرية، تقدرياً لهذا الجهد العلمي الرائع والمتفرّد.. من أجل الأدب الشعبي المصري فهل يوجد فرق يحجز.. فهل يوجد ما يوجد بينهما مثلما يحدث في آداب اللغة العربية الفصحى.. التي تسبب في بعثها بعد عصور الموات أيام الأتراك والمماليك.. الفارس محمود سامي البارودي ثم من جاء بعده وجد الأرض ممهدة فأثرت العربية على أيديهم بدءاً من حافظ وشوقي أو غيرهما من أسماء مثل محمود حسن اسماعيل، والمازنى والعقّاد وعبد الرحمن شكري ومدرسة الديوان .. وغيرهم وغيرهم.

العامية المصرية و العامية العربية:

١- لا شك أن من المعروف توجد (عامية مصرية) كما توجد (عامية عربية)، العامية العربية تتنوع في كل اقليم عربي عن الإقليم العربي الاخر - وهناك مفردات في بلد أو قطر كالسعودية والكويت مستغلقة علي اللسان المصري وتختلف في الجزائر بل .. في لبنان .. قد نقف أمامها في مصر مثل (شو ما بتريد يا أزعر) أي ماذا تريد يا شاب؟ ومفردة شاب في السودان تقال (زول) بينما اللهجة النوبية.. وهي لغة شفاهية.. تقول عبارة مثل (اساج جلي نا نورا) أي (فاكره زمان يانوارا) فالحرفان النون ثم الألف (نا) تعني حرف النداء (يا) في العربية الفصحى والعامية المصرية أيضا.

٢- العامية العربية ليست واحدة وانما تنقسم إلي لهجات إقليمية، وإن كانت هذه اللهجات متقاربة ومختلفة، إلاّ أن العامية المصرية فرضت نفسها بسبب دور أم كلثوم الكبير وكذلك عبد الوهاب وغيرهما - وأيضا بفضل انتشار الأفلام المصرية في البلدان العربية وقد جعلت

العامية المصرية من مطرب فنان وصاحب مدرسة في الأداء العربي والموسيقى العربية ، يأتي من لبنان ليغني العامية المصرية ، فتحفظ أغانيه باقي الاقطار هو الفنان فريد الأطرش.. ولم يكن فريد الإطرش المطرب العربي الوحيد، هناك الكثيرون منهم فايزة أحمد وغيرها كما كان - أيضا - لمطربين مصريين الفضل في انتشار العامية المصرية، عبد الوهاب وعبد الحليم وغيرهما. بل إن مطربة عربية في حجم صاحب الصوت الرائع فيروز.. نجحت في تحقيق انتشارًا هي، ولم تنجح في انتشار العامية اللبنانية بمستوى انتشار العامية المصرية. وقد نجحت في الإرتقاء بمستوى الأداء بسبب حجم موهبتها الفريدة ومستوى رقي الألحان الرحبانية، ولكنها لم تنجح في انتشار العامية اللبنانية خارج لبنان أو في الأقطار العربية.

٣- أرض الصحارى وأرض الزراعة:

إن كانت السير والملاحم العربية، لها خصوصيتها الخاصة من إباء وكرم وشهامة وشجاعة، إلاّ أن مثل هذه الصفات وجدت من خلال نظام القبيلة أو العشيرة. لكن العامية المصرية لها - أيضا - خصوصيتها الخاصة، تتحدّد في أنها تولدّت، لا من نظام القبيلة وأخلاقياتها، وإنما من نظام (الحارة) و(الزقاق) و(العطفة) التي هي الحارة الصغيرة المتفرعة من حارة، والعطفة المسدودة تسمى (خوخة)، مثل خوخة سعدان المتفرّعة من حارة (أبو الليف) بحي الحنفي أو منطقة السنيّة، هذه الحارة - بالمناسبة- منبت موسيقار الشعب سيد مكاوى، النظام البيئي والمعماري إذن لهما دخل في تكوين ملامح الأدب الشعبي المصري والعامية المصرية تختلف عن الخصوصية العربية في أدبها الشعبي العربي القائم علي نظام القبيلة والخيام.. والنخيل.. والصحراء، أرض النيل الزراعية تختلف بطبيعة الحال عن الأرض الصحراوية، الأرض الصحراوية تجعل الطباع خشنة (مقدمة ابن خلدون) أمّا الزراعية فتجعل الطباع تقوم علي الصبر والتأمل وبالتالي الحكمة، بالإضافة إلي اللين والهدوء ومناداة الوجود بـ (ياليل .. يا عين) وملحمة مثل ناعسة وأيوب.. التي هي ايزيس وأوزوريس، وذلك من خلال الأرغول والربابة والسمسمية "تلك الآلة الفرعونية القديمة" وشعر الوجود، وبالتالي حكمة حمورابي، لكن هذا الطبع اللين الجميل ينقلب إلي نقيضه، أمام المستعمر الغاصب منذ حرب المصريين القدماء ضد الهكسوس وطردهم، مرورا بالحروب الصليبية وأسر لويس التاسع ملك فرنسا في دار ابن لقمان بمدينة المنصورة .. ووقفة عرابي أمام الخديوي، وزعامة عبد الناصر. كل هؤلاء يكونون

الوجه الآخر للانسان المصري الذي هو مرآة للنيل في هدوئه وفيضانه – فالإنســـان المصــري فنان.. فنان في عمله.. فنان في حبه.. فنان في صبره. وهو في النهاية فنان في ثورته ضد الظلـم والديكتاتورية، ولكن سلاحه في كل هذه الحالات: الحكمة وليس التهوّر، الآخذ (اللذان اخذهما مـن النيل في مدّه وجزره) وليس التهور أو خشونة الطباع.

الخصوصية المصرية

١- هذه هي الخصوصية المصرية، التي هي مكونات شخصية الإنسان المصري "أن عبقريـــة المكان هي التي اسهمت في هذا التكوين".. والتي لم تقف موقفا عدائيا من ســيرة البطولــة العربية كسيرة أبي زيد الهلالي القبائلي، بل أحبتّها لأنّها تتّفق مع البطولة المصرية، التـــي عشقت واحتضنت بطولة الظاهر بيبرس (فالبطولة المصرية ســـبب ومســبب لشــخصية بيبرس) هذا يفسر سرّ وجود المواويل والحكم والأمثال، والسخرية والنكتـــة، والتريقــة أو التأويز وقافية اشمعنى ونصب الجرس (بضم الجيم وفتح الراء) والجرس جمع جرسه أي الفضح والردح والتشليق ولذلك فإن فنون الردح من المأثورات وهي موقف إيجــابي ضـد الخصوم، علي عكس الدعاي علي الخصوم . كذلك فنون العديد و(الحاوى).. و(بالع النار). إن التراث الشعبي المصري ملئ بكل الفنون منذ حكاية الفلاح المصري الفصيح إلي أدهــم الشرقاوى، مما يجعل للعامية المصرية مميّزات تختلف عن الأدب الصحراوى. إلي جــانب التأكيد علي العنصر الذي سبق ذكره، وهو انتشار الفنون والآداب المصرية من فولكلـــور وغيره .. في كل الأوطان العربية علي يد أم كلثوم والأفلام.. إلـــي آخــره – هــذا غــير تابلوهات الرقص في الدلتا والصعيد التي استلهمت التراث الشعبي كرقصة التحطيب مثــلا، أو أوبريت مثل (يا ليل يا عين) أو ملحمة ناعسة وأيوب.. وكلها كانت في عصر ازدهـــار الفنون والآداب والثقافة عامة في الستينيات. بل إن المسرح نفسه ازدهر علي يد التراث .." علي جناح التبريزي وتابعة قفه" أو "الإسكافي" علي سبيل المثال لا الحصر، بل إن العاميــة نافست الفصحى في المسرح، رغم قامة الرائد الأوّل للمسرح العربي "توفيق الحكيم" الــذي استلهم ايضا التراث في مسرحية (الســـلطان الحــائر)..و.. (شــهر زاد) إلاّ أن العاميــة المصرية نجحت في مناقشة القضايا الفكرية ونالت جمهورا عظيمــــا مثلمـــا حــدث فـــي مسرحيات كالفرافير والناس اللي تحت وسكة السلامة وغيرها.

٢- **الغربال والسفنجة**

المجتمع المصري في تدأولة لغة الواقع في الحياة إليومية ، يغربل المفردات التي تستجدّ، فتعيش المفردة التي تكون قادرة علي التداول ، وتسقط من تكون عاجزة عن هذا التدأول - وإن كان لكل مرحلة أدبها الشعبي ومفرداتها ورؤياها، فإن الغربال يبقي كلمات وعبارات عبر العصور، فتبقي عبارة مثل (غرق في حيص بيص)، وحيص بيص هذه في الأصل فرعونية تعني (شبر ميّه) في مرحلة قد تكون تجارية أي تسود فيها قيم السوق ، فتبرز فيها عبارة مثل (سبوبه)، وتختفي داخل المرحلة عبارة (يغرق في شبر ميّه) لأن الشطارة عدم الغرق.. فتظهر نماذج الشطار والعيارين والزعر أو البلطجة، فتبرز تبعاً لذلك عبارة مثل.. يلعب بالبيضة والحجر.. أو.. اللي تغلب به العب به.. وهي عبارات وجدت قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، ثم عادت للظهور في مرحلة الانفتاح الاستهلاكي، التي ظهرت فيها عبارات ومصطلحات سوقيّه يستخدمها المهمّشون، وكأنهم يخلقون لغة خاصة بهم يبنون بها عالمهم الخاص وهذه المصطلحات السرّية، يمكن لها أن تختفي عندما يخرجون من عالم المهمّشين، ليعيشوا في عالم جديد لا يحبسهم داخل خندق مغلق لكنهم عندما ينجح بعضهم في الانتقال إلى طبقة أعلي، بطريقة أو بأخرى ولسبب مفهوم أو غير مفهوم، فإنه ينتقل بهذه المصطلحات السرية وبنفس السوقية. لذلك نرى طبقة الاثرياء حاليا، تتميز بالسطحية التامة والفهلوة وأصبحت جدلية المجتمع لا تقوم علي أسس علمية، وإنما علي قيم السوق وبالتالي السمسرة والعمولات.. وعبارة (من تحت الترابيزة). إن مثل هذه الشريحة هي التي تخاطبها أجهزة الإعلام .. سواء في إعلاناتها أو في برامجها الدرامية ومسلسلاتها، وتحدّد الجهات الرقابيّة داخل هذه البرامج والأعمال الدرامية توجهاتها بالقيم الخلقية.. فالنصابون والنهابون والسراق حتماً تنتهي مصيرهم في السجن.. هكذا تقول الجهات الرقابية، فتضحك هذه الشريحة من هذه السذاجة، ويضحك الكادحون الحقيقيون -أيضا- من هذه السذاجة لأن هناك شئ اسمه العلم.. وهناك كذلك الفلسفة التي طبيعتها البحث في أصل الاشياء. وأما المثقفون فحدث ولا حرج لأنهم مثل تنابلة السلطان علي اعتبار أن ليس في الامكان ابداع مما كان لكن عندما تختفي هذه الشريحة نهائيا من المجتمع، سوف يعود الغربال إلي عمله، وسوف تمتص السفنجة ما يجب امتصاصه مثلما امتصت كلمة (تليفون) وادخلتها فيها وابقت كلمة ***Television*** الفرنسية وصارت في العامية (تلفيزيون) وطردت تليفيجين الانجليزية.. لأن الذاكرة الوطنية لا يمكن أن تنسى سبعين عاما من الإحتلال الإنجليزي، مثلما تتذكر ما فعلته مع الفرنسيين بزعامة عمر مكرم وغيره حتي أجبرت الفرنسيين علي الرحيل. والعامية امتصت وقبلت كلمة مثل (فيديو) و(انترنت) ولم

تسقطها من الغربال مثلما فعلت مع (تليفيجن) الانجليزية. للعامية حركة جدلية مع المفردات، ولها قانونها الخاص الذي يتعامل مع الذاكرة الوطنيّة بحدس لا يدركه الفرد منّا لأنّه (حدس جمعي) يستلهم الواقع والممارسة الحياتية والوعي التاريخي، إنها الفلسفة الشعبية التي لم يبدعها فيلسوف واحد، فلسفة مجهولة المؤلف.. لأنها روح تسري وتستلهم وتلْهِم.

موقع العامية والفصحى من السلطة:

١- تخضع سلطة الفنون والآداب العامية للشعب، بينما الفنون والآداب الرسمية تخضع سلطتها لاصحاب المناصب القياديّة (وهذا ليس حكماً عاماً وإنما في الأغلب الأعمّ) ففي مرحلة المدّ الثورى، حدثت القصّة المعروفة في المجلس الاعلي.. لجنة الشعر وقد كانت رئاسة عبّاس العقاد مع قصيدة للشاعر الشاب أحمد عبد المعطي حجازى ولما نجح الشعر الحديث (وهو المصطلح الذي كان يطلق وقتها علي شعر التفعيلة) لما نجح في أن يحقق له السيادة والتحقيق والريادة في التجديد .. تراجع إلي الوراء كثيراً الشعر الكلاسيكي (العمودي) لكن بعد هذه المرحلة ، ظهرت مرحلة أخرى وشعراء آخرون فيهم البعض يميل إلي الإبهام لا الغموض الفني، ويميل إلي التقوقع داخل الذات – رغم أن ثقافاتنا تهتم بالمجموع – وكانت النتيجة أن الشعر الكلاسيكي وجدها فرصة لكي يعاود الظهور ولأن السلطة ترفع شعار الديمقراطية، فإن أصحاب المناصب تبعا لهذا الشعار ... شجعوا (الكلاسيكي) و (الشعر الحديث.. "التفعيلة") و (قصيدة النثر) جنباً إلي جنب مع قصائد الإبهام، فوقع الشعر العربي في مأزق، لأنّ المسألة أصبحت: سمك لبن.. تمر هندي – وانصرف المتذوقون عن (الإبهام) ووجدوا بغيتهم في التليفزيون الذي – للأسف – لم يدرك حجم خطورته، ومدى أهميته وضرورته.

٢- هنا رأى التليفزيون فرصته في أن يدغدغ مشاعر الطبقة الطفيليّة من ناحية، ومشاعر الأميّن من ناحية أخرى تحقيقاً للجماهيرية في ظنّه الواهم "وتقليداً لما اطلق عليه أفلام المقاولات، ولعروض التهريج التي سمّيت ظلماً بعروض مسرحية" من هنا وبسبب الرقابة وخوفها من الوقوع في المحظور ، تحوّل التليفزيون إلي التسطيح والبلاهة والثرثرة في البرامج والمسلسلات – علي عكس ما لمسناه كمجتمع، بالنسبة للرقابة علي المصنفات الفنية في عهد الناقد.. الفنان المثقف (علي أبو شادي) الذي لم يمنع عملاً فنياً غير عمل

واحد هو (الجنة والنار) للكاتب مصطفى محمود.. وقد حولته الرقابة إلي الإزهــر ليقــول رأيه.

٣- إذن الفصحى في مأزق ، تماماً مثل العامية الفصحى سلّمت قيادها للآخــر ولــم تخضــع للحدس الجمعي. كذلك العامية وخاصة في هذا الجهاز الخطير والهام: التليفزيون الذي لــم يخضع هو الآخر للحدس الجمعي (الشعبي) وانما للطفيليين مخاطبا الأميّن. لــم يكتــف الطفيليون بالعمل في ساحاتهم .. في القروض البنكية.. وما نقرأه في صفحــات الحــوادث عن نواب القروض، ولم يكتف الطفيليون أن يكونوا مشاهدين للتليفزيون فقط، وإنما دخلــوا إليه كمنتجين منفّذين، واشتركوا مع أصحاب مناصب "لا يراهم أحد ولا يستطيع أحد ابــلاغ الجهات الرسمية.. لأنهم يرتدون طاقية الإخفاء ويأخذون ما يريدون من تحـــت الترابــيزة نظير تسهيل العمل مع المنتجين المنفّذين.. وأصبحت المسألة "شــيّلني واشــيّلك" وتضيــع ملايين وملايين من المال العام، إلي حدّ أن كل من يعمل التليفزيون مدرك تماماً لما يقـــوم به هؤلاء الأشباح.. إلي حدّ بلغت فيه صعوبة صرف مرتبات العاملين إلاّ بالكــاد، بــل إن واحداً من القيادات الكبيرة في إحدى الشركات التابعة لإتحاد الإذاعة والتليفزيون مات قبــل رمضان الماضي باسبوعين، نتيجة مكالمة مسجلة سجّلتها عليه فنانـــة كبــيرة محترمــة صاحبة شركة انتاج / قطاع خاص وسلّمت التسجيل لقيادة أعلي بارزة وقــد أمــرت هــذه القيادة بتحويله إلي التحقيق إلاّ أنّه مات متأثّراً بالصدمة. بعد ذلك (كفوا ع الخبر ما جــور) لأنه لا يجوز علي الميت إلاّ الرحمة. ويبقي السؤال لمصلحة من لا يجوز علي الميــت إلاّ الرحمة؟ وتتبقي القضية كبيرة وهامة بقدر حجم أهمية التليفزيــون، لأنّ انتصــاره علــي المعوقين واستمراره بدون الدخول في (الخصخصة) إنما انتصار للفصحى والعامية معا.

٤- إن الإنسان البسيط (العادي) يعيش الحياة، وهو يتعامل مع الواقع ثم يتخلّص من تجاربه لهذه المعايشة: القوانين الخاصة به، قوانين تصلح أن تكون عامة، دون تدخل منه، وإنمــا بوعي بتجارب سابقيه من خلال تراثه الشفاهي في السير والملاحم والإمثال.. الــخ. لذلــك يحق القول أن المعرفة الشفاهية تتكوّن في الذاكرة الشعبية، لتكون فلسفة خاصة عن العلاقة بين المواطن والسلطة أيا كان توجهها، ولأن المواطن فرد شــعْبي فمجمــوع هــذا الأدب الشفاهي يكون الأدب الشعبي أي غير الرسمي . من هنا يمكن القول إن الأدب الشعبي يقوم علي مبدأ الحرية .. حرية الإنسان في صراعه مع الواقع علي عكــس (الأدب الرســمى)،

الذي يتقيّد مبدأ الحرية عنده بقيود مفاهيم السلطة. لذلك تكون الحرية هي حرية خاضعة لإطار حكم الخليفة أو السلطان ومعاونيه.

٥- وليست الحرية في الأدب العامي.. حرية الفوضى، وإنما هي حرية جدلية لفهم الواقع وحل شفراته .. لذلك تصبغ الحكمة هذه الحرية لفهم الواقع، ولذلك أيضا تفارق الحكمة أدب الفصحى، باستثناء قلة عَلى رأسها المعرّي والمتنبّي لأن كلا منهما صاحب موهبة كبيرة .. تقف متمرّدة ثائرة ضد المألوف والمتعارف عليه.. ضد أيّة سلطة أياً كانت على نحو ما نرى عند أبي العلاء.

المعتقدات الشعبية

المعتقدات الشعبية ملاذ وهروب من نفوذ السلطة وسطوتها، فيكون فيها التنفيس والإعتقاد في الأمل الغائب.. هذا لا نجده في الأدب الرسمي الذي قد يهادن أحياناً، وقد يجمل وجه السلطة أحيانا أخرى. لذلك نجد في ديوان حافظ وفي الشوقيات.. قصيدة واحدة عند كل منهما في مهادنة الإحتلال الإنجليزى لكن لا نجد مثل هذا أو ذاك في الأدَب الشعبي الذي يمكنه استخدام سلاح النكتة والقافية والتورية وما يسمّى بالشعر الحلمنتيشي وهو شعر ساخر أو تهكمي على الواقع وأحواله.

ومما لا شك فيه أننا نستطيع ملاحظة أن بعض المعتقدات الثانوية التي توجد في ثقافة المجتمع الشعبي لا تنبع أصلا من الأديان السماوية التي يؤمن بها الناس كما لا تنبع أيضا من الإطار الحضاري، الذي يشجب كل نظرة غيبية، والذي يجعل الحقيقة من شأن الحواس فقط. إذ أنّها هي القادرة على ادراكها فحسب، هذه المعتقدات كالعرافة والتنبؤ بالغيب .. تلقى استجابة عند الناس الذين يولونها اهتماماً كبيراً (كملاذ وهروب من الواقع كما سبق) لذلك فإن مأثوراتهم الشعبية حافلة بالكثير منها. فالتنبؤ بالغيب معتقد يجد قبولا لدى المجتمعات الشعبية ولعل ما يشيع من قراءة الكف أو الفنجان.. القدرة على معرفة المستقبل من دلالات خطوط الكفّ أو الشحنات الكهربائية، التي يحملها والتي لا يستطيع أن يحسّها أو يترجمها إلاّ إنسان (يستطيع أن يحتل مكان الطبيب النفسي في عصرنا) يمكنه السيطرة على الآخر، ويمكنه أن يستشف ما بداخله من خلال عباراته وملامح وجهه فيقع الآخر هذا تحت سيطرة هذا الإنسان الذي يزعم معرفة الغيب. لأنّ هذا الآخر ضعيف بسبب ظروف حياتية تجعله مهمّشاً أو مقهوراً أو مضغوطاً.. بالإضافة إلي نقصان (الوعي المعرفي) لذلك نجد هؤلاء الذين ينقصهم الوعي

المعرفي في أكبر المجتمعات المؤمنة بالعلم والتقدّم.. نجدهم يستسلمون للذين يزعمون معرفة الغيب بل ويشيعون الشائعات عن هؤلاء الزاعمين مما يجعل الزاعمين في مرتبة العارفين ، وبالطبع لا يعلم بالغيب إلاّ الله وحده.

هذه القدره التقديسية للزاعمين بأنهم عارفون ، نجدها منسوبة في حكاياتنا الشعبية إلي أناس علي حافة الموت مثلا.. ففي سيرة (الزير سالم) يقول حسان إليماني لكليب سيد ربيعة وهو يستعد

سنة ١١٠٠ تدوب الرعية

ما تلقي جبل تداري حداه

ويصبح الخلس وابن الهلف

وتعمر إلاسواق علي روس النساه

ويبقي الجار يرحل من جار جاره

ولما يبقي إلاخ يشكي من اخاه

وتظهر ناس كبار العصب

يا ما نقاسي منهم َتعب

ويا ويل مصر

من صفر اللحاه

ويقتل كليب في وسط الجناين

علشان عجوز تأتى في الحماه

ويقتله جسّاس بن مره

بحربه سنها يشلع ضياه

تدّاري حداه يعني تختفي عنده، والخلس يعني إلانسان الذي لا أصل له والهلف يعني الحيوان الذي لا يرجى منه أي عطاء، والنساه = النساء، وصفر اللحاه = إلاجانب من غير العرب/ الجناين= الحدائق/ الحماه= الحمي (أي حمي جسّاس) يشلع= يبدو شديدا باهرا.

تفسير الخلفية الخاصة للمعتقدات الشعبية

١- إن جدلية المجتمع هي التي جعلت الأدب الشعبي يتوصّل إلي ما سوف يـؤول إليه حال المجتمع سواء اقتصاديا أو سياسيا بالتالي. هذا الحدس ليس تنبؤ بالغيب، وإنما لأنّ هذا الأدب معجون بالواقع وبالناس وبحركة الحياة وبعلاقات السلطة والمناصب، بالتجار والحاشية الحكام بالناس خاصة الذين في القاع، وهذه المعتقدات الشعبية في ان يمكن للبعض معرفة الغيب هروب من الواقع من ناحية أو من الناحية الأخرى لغياب الوعي المعرفي كما سبق هذه المعتقدات لم تكن قاصرة علي القريبين من الموت وإنما تنسب أيضا إلى ضاربي الرمل أو الضمارين وفي السيرة نفسها " الزير سالم " يفسّر الرمّال لحسّان اليماني حلمه الذي يلخص الاحداث التي تتوالي بعد ذلك كنتيجة لاستقراء الواقع.

٢- عندما فقدت الأسطورة وظيفتها الدينية والعلمية باعتبارها مجرد ديناً وعلماً للمجتمع الذي كان يعتنقها، ويفسّر ظواهر الحياة والكون من حوله، قد انفكّت لتصبح مجموعة من المعتقدات الثانوية، التي هبطت إلي سفح الكيان الاجتماعي – كما يذهب إلي ذلك الدكتور عبد الحميد التونسي – وأصبحت جزءا من سلوك الأفراد، مما نجده منعكسا علي أساليب التعبير الشعبية في الأغاني والألغاز والحكايات والأفعال والموسيقى والرقص الشعبي إلي آخره. بل إنّها تصبح أجزاء من عادات المجتمع وتقاليده ، فالطقوس التي تقوم بها الأمّ عندما تتصوّر أن هناك من تعرض لأحد أبنائها بالحسد، فتقوم بصنع "عروس" من الورق ترقوا بها ابنها بعد أن تخرق عين كل من تتصور أنه قد حسد الإبن ثم تحرقها، وتتصّور أنها بذلك منعت الحسد عن ابنها أو قضت علي العين الحاسدة، إلاّ أنها تضيف قائلة " كل شئ بإذن ربنا " فانها تخشى التحريف في الدين، لأننا – في الحقيقة – شعب متدين بالفطرة أساساً، وفي الوقت نفسه انها تبحث عن الاطمئنان فالوعي المعرفي ان كان غائبا لتفشّي الأميّة، إلاّ أن التسليم لله موجود بدليل عبارة (كل شئ بأمر الله) كذلك يدخل ضمن هذه المعتقدات "العمل" أو إلحاق الضرر بالأعداء باستمطار اللعنات أو السحر وغيره.. فإن كان الانسان البدائي معذور، فالإنسان المعاصر محاصر بكل ما يلغى شخصيتة ويهّمشه ويعتبره كأنّه ترس في آله المجتمع أيّاً كان نوع النظام السياسي، وأيّا كانت النظريات الحديثة، مما دفع المواطن إلي شعورة بالتشيوء.. فهو شئ لشهادة ميلاده رقم وكذلك شهادات التطعيم والتجنيد والتعليم والعمل حتي شهادة الوفاة – لذلك تراه يريد تحقيق ذاته، والبحث عن

الأمان والاطمئنان لتحقيق انسانيته فهو في غياب الوعي المعرفي يقاوم صانعي هزائمه بالسحر والأدعية وغيرها، وفي وجود الوعي المعرفي ينشد الحلم الذي يحقق له ما قد فقده ومن هنا يكون دور كافة الفنون القيام بدور (القائد الثقافى) وخاصة أن الأدب الشعبى يعرف دوره جيداً فى مختلف العصور وليس ذلك فقط بالنسبة للمعتقدات الشعبية التي صارت ثانوية، وإنما أيضا للعادات مثل رشّ الملح . . . والسبوع.. وهزّ الغربال.. ودق الهون.. إلي آخره مرتبط بالبناء الإقتصادي والفكري للمجتمع، والحكايات في الأدب الشعبي، زاخرة بالحكمة وقد سميت بالحكمة لأنّها لا تتغير بتغيّر العصور والتطّور، وحكمتها ليست فلسفة عالية عن الإنسان البسيط ، وإنما عميقة غائرة في العمق. وكما أن الأدب الشعبي هو أدب الحكمة الشعبية فإنه يحدّد مسئولية العاجز خاصة الذي يتحجج بالأقدار، وفي هذا الموال ينسب الشر إلي إهمال الانسان:

عتبت علي الوجت، جال لي ايه .. مالك

عمال بتبكي من الأيام .. إيه مالك

دا اللي جرى لك، في أصله إيه مالك

التأثير والتأثر :

تتكرر في قصص الخوارق في الإسطورة العربية .. حكايات الحب بين الإنس والجنّ ونجده في أكثر من موضع في ألف ليلة وليلة وفى سيرة سيف بن ذي يزن، فالانسان في عصور الطوطم وصراعه مع قوى الطبيعة، يحلم بانتصاره علي مظاهر الطبيعة بعالم يوتوبي، بعد ذلك في عصور نشأة المجتمعات وأنظمة الحكم، يحلم كذلك بعالم يوتوبي، ففي ألف ليلة تقابلنا صورة من صوره في حكاية التاجر والعفريت في قصّة التاجر والكلبين – إذ تعشقه جنّيه تظهر له علي صورة إنسية فقيرة ويتزوّجها ثم تنقذه من الموت وفي أخويه.

إن المستحيل الممكن أو العبور إلي المستحيل / الأمل، يتضح في حكايات الخوارق في الاساطير الشعبية في زيارة عالم الجان، وهو غالبا يكون في أعماق البحر حيث توجد مدن كاملة وحياة شبيهة بحياة البشر ولما يعود من رحلته في عالم الجن، يتصّور كما لو أنه لم يقض إلاّ بضعة دقائق، فالسعادة التي يتلهّف إليها الإنسان خلال تجربته الإنسانية في عالم الواقع، تدفعه إلي الحلم بمستقبل سعيد في عالم آخر غير هذا العالم فالمنهج الأسطورى – إذن – ليس منهجاً أبلهاً، وإنما هو نسيج حياة الانسان وتجاربه واستنتاجاته لنتائج من هذه التجارب ورغبته في ألاّ يقع

سجيناً في دائرة الإحباط، وبالطبع يكون عالم الأسطورة في الأدب الشعبي أسبق من السير والملاحم.

في الأدب الشعبي حكايات تعكس أحلاماً قديمة لتطلّعات الفرد العربي في تخلصه من بعض العوامل التي تعوق حصوله علي ما يريد من مجد فاستطاعة الإنسي الحصول علي ابنة العالم المجهول ذات القدرات الخارقة، تطابق ما نجده في سيره عنترة بن شداد من مغامرات عنترة المشهورة للحصول علي النوق العصافير والتغلب علي أشهر فرسان الجزيرة العربية، حتى تكون جائزته آخر الأمر ابنة عمّه عبلة التي تمثّل ليس الحب فقط، وإنما تمثّل أيضا تحقيق معني الخلاص من الرقّ، ومعني التغلب علي عقدة اللون، ومعني فكّ اسار الفارس العربي من قيود الطبقيّة أو القبائلية التي تحكّمت في مصائر الفرد العربي طوال العصر الجاهلي وإن كانت أخلاق القبيلة لم تزل.

إن الخيال الشعبي قد استطاع خلق عالم للأدب الشعبي يقّدم فيه فلسفة خاصة وصنع أسطورته في هذا العالم الفوقاني المغاير "وهذا لم يصنعه أدب الفصحى.. داخل قالب القصيدة العربية" في ألف ليلة وليلة وفي السير الشعبية، خاصة في سيرة سيف بن ذي يزن ، اعتمدت علي السحر والسحرة والجن والكهّان، في السيرة والآداب العالمية، استخدمت عنصر الجنّ داخل هذه الآداب وكذلك حكايات عن الملائكة وطبيعي أن يختلف عنصر الأسطورة بحسب اختلاف الثقافات.

لكن في الأسطورة العربية لا نجد الآلهه تحارب أو تتزاوج مع البشر أو أن البشر يحاربون الآلهة ويعودون منتصرين، فالأسطورة العربية لها شخصيتها واستقلالها هُبل واللات والعزّى آلهة منذ زمن قديم، وقد لعبت الميثولوجيا دورها في الأدب الشعبي القديم، وارتبط السحر بوجود مخلوقات أخرى تحيا فوق الأرض غير البشر وتحمل قوى خارقة وتؤثّر في البشر بحكم الإرادة المسلطة عليها من الكهنة أو السحرة واختلطت صورة الكاهن بصورة الساحر لم يعد الساحر مجرد إنسان يسخر قوى الطبيعة، وإنما أصبح قادراً بحكم ما يعرفه من أسماء علي تسخير الجان لتحصل له علي ما ينقصه من علم وحكمة، في قصّة سليمان الحكيم، يسيطر علي الجنّ بخاتمه السحرى، وقد لعب هذا الخاتم دوراً كبيراً في الأدب الشعبي العربي الذي عكس إمكانية تحكّم البشر في عالم الجان.. خاصة في ألف ليلة وفي سيرة سيف بن ذي يزن، وحل اللوح المرصود محل خاتم سليمان.. وتتكرّر الجنّي الذي يعمل في خدمة الانسان وقد يتشكّل علي هيئة حيوان أو حيّة.. ويكون الجنّي الخيّر في صورة حية بيضاء، والجنّي الشرير في هيئة حيّة سوداء، إن هذا

العالم الفوقاني هو تسامي وتنفيس عما يكابده الإنسان في واقع غير عادل يسوده منطق السادة تجار الرقيق وأخلاق العشائر.. وكبير العشيرة الذي يتحكم في الأفراد وفي الأشياء وفي المفاهيم أيضا.

ان عالم الفولكلور ملئ بغرائب لا حصر لها، يضيق بها المقام هنا ففيه التنين والغول، وفيه أغاني الشكوى والعمل والإهتمام بالموت وعبقرية الإلم، والأمثال التي تحض علي الصبر.. والحب بين الأنس والجان.. وفروق بين الموال في الدلتا والموال الصعيدي.. وعوالم الإنتقال الشفاهي والأغنية القصصية.. والموسيقى الشعبية.. والعلاقة بين الكلمات واللحن.. والأغنية الشعبية عن الحب والزواج والموت.

وكما نجد البلاغة في الفصحى في مثل ما قاله المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام

أو في مثل قول أبي العلاء عندما قال:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذى الأجساد

في عصر لم يكون الإنسان قد عرف علوم الطبيعة.. خاصة الجيولوجيا !!!

نجد أيضا في الفولكلور:

يا ما بكيت عليك يا رفيجي

كيف ما بكي إلاعمى علي الطريجي

وفي الموروث ايضا يقول المغني:

ياسين غرجان في دمه

خايف منه الحكيم

هذه الأغنية التي تحكي حكاية ياسين وبهية جمعت من مناطق مختلفة في مصر، ولكنها تغنى بنفس النغمة في كل المناطق تقريبا.

وكما ظهرت الأوبريتات عند بديع خيري وسيد درويش وغيرهما، فقد ظهرت مسرحيات في الفصحى عند باكثير وعبد الرحمن الشرقاوى في مرحلة التطور لشعر الفصحى المسرحي أما في مرحلة النضج، فكان مسرح صلاح عبد الصبور.. من نص (ليلي والمجنون) هذه الفقرة التي جاءت علي لسان سعيد:

في بلد لا يحكم فيه القانون

يمضي فيه الإنسان إلي السجن بمحض الصدفة

لا يوجد مستقبل

في بلد يتمدّد في جثته الفقر ، كما يتمدد ثعبان

في الرمل

لا يوجد مستقبل

في بلد تتعرى فيه المرأة كي تأكل

لا يوجد مستقبل

حتي كتابة صلاح عبد الصبور مسرحه ، لم يدخل المسرح العربي مرحلة النضج قبل ذلك ، بل كان في مرحلة التأسيس والتجريب ، كل حلقة من هذه الحلقات أدت دورها.. حتي كتب عبد الصبور مسرحيّاته الخمس: مأساة الحلاج ١٩٦٤، مسافر ليل ١٩٦٩، الأميرة تنتظر ١٩٦٩، وليلي والمجنون ١٩٧٠ وبعد أن يموت الملك ١٩٧٣، بل إن هذا النضج في المسرح سبقه نضج في التركيب الشعري عند عبد الصبور منذ ديوان (أقول لكم) الذي حقق طفرة في الجملة الشعرية ، خرجت بها عن الاستدعاء ، وبعدت عن تركيب البيت بعداً تاماً وأصبحت تمثل أداة الشاعر في بناء القصيدة الحديثة. هذه الجملة أصبحت أداة الشاعر في بناء مسرحه.

الختام:

حين نفرق بين العامية والفصحى، ليس القصد تفضيل واحدة منها علي الأخرى لأنّ ما زال التأكيد وتكرار التأكيد علي أن كلتيهما صاحبة كيان مستقل قائم بذاته وإن هذا الكيان له تاريخه وقاموسه ومراحل تطوّره عبر العصور.

ومن الضروري الاعتراف بأن الأدب العامي غير الأدب الشعبي وأن الزجل غير الشعر. فالزجل يقابل القصيدة العمودية في الشعر العربي . وشعر العامية يعادل الشعري الحديث (التفعيلة) في الشعر العربي منذ نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور والبيّاتي وغيرهم، بل إن الشعر الحديث داخل العامية، قد نجده في مسرحية (ياسين وبهية) لنجيب سرور الذي حاول المزج بين العامية والفصحى، وجعل الفصحى تنطق مع التسكين بما يشبه العامية كنوع من التجديد، وهذه المسرحية يجب أن تدرس جيّداً عند الباحثين والدارسين.

نعود للقول بأن العامية تطوّرت علي ما كانت عليه أيام العصر المملوكي وصارت علـــي نحو آخر من الجديد في الموضوعات عند أصحاب ما سمى بالشعر (الحلمنتيشي) وهـــو شــعر فكاهي ساخر، ينقد أوضاع المجتمع بمبضع جراح، ويقف إلي جانب شعر الشـــارع عنــد مـــا اصطلح علي تمسيته بالأديب الأدباتي ورأينا هذا التطوّر يأخذ سككاً مختلفة عند ابن عــروس أو حسين شفيق المصري .. أو عند زجال الشعب بيرم التونسي الذي أبدع فـــي تصويـــر الحـــارة المصرية والملاءة اللفّ والبرقع، وأوضاع المجتمع كفنان مناضل، بل لا ننسي قبل بـــيرم مـــا ابدعه بديع خيري خاصة في الأوبريتات، والزجل عند فؤاد حدّاد له تكوين خاص أبدعه حــــداد بإخراج الزجل إلي أن يناطح الفصحى بالجزالة والبلاغة والمعني العميق، بل إن ثراء الصــــور المتتالية في قصيدة حداد منقطع النظير، حيث أن هذا الثراء لا يكرّر صوره من قصيدة لأخـــرى فى قصائد حداد وذلك لانه صاحب موهبة كبيرة قل أن يجودها الزمان، بل إنها افرخت موهبـــة كبيرة اخري هي موهبة صلاح جاهين . لكن الزجل قد يوقع صاحبه في المباشرة علي نحو تراه عند بيرم وعند حداد في اشعاره عن الزعماء والأقطاب من أمثال مصطفى كامل ومحمد فريـــد وسيد درويش ... الخ، وعند صلاح جاهين في مثل (ونزمّرلك كداهه ونغنيلك كداهه ونقولـــك: ياعديم الاشتراكية.. يا عديم المفهومية).. وعن عبد الرحمن الأبنودي في مثـــل (يـــا بلدنـــا لا تنامي، دوري وسط الأسامى) التي قيلت واذيعت كأغنية في الراديو بمناسبة انتخابـــات إلاتحـــاد إلاشتراكي وقتها، وإن كان هذا لاينفي العالم الشعري عند الأبنودي، مثلما لا ينفي عالميّ فـــؤاد حداد وجاهين، فقد تطوّر الزجل وأصبح شعراً علي أيدي مراحل أســـماء مثـــل بـــيرم وحـــداد وجاهين والأبنودي وسيد حجاب وغيرهما رغم تأكيدنا أن الشعر يجـــب أن يظـــلّ بعيـــداً عـــن المناسبات والتقريرية والكلام المباشر والمعاني المباشرة وإلاّ أصبح يدخل في دائرة الزجل. لكـــن لا يمكن انكار مواهب هذه الأسماء خلال المراحل السياسية المختلفة من النصف الأول من هـــذا القرن، ثم المدّ الثورى في مرحلة الستينات.. ولا يمكن أيضا إنكار القيمة الفنيـــة للمســـحّراتي/ حداد في كل دواوينه وفي قصائد المسحّراتي أيضا. لكن يبقي أن جيلاً جديداً من الشباب حمـــل علي عاتقه التجديد في قصيدة العامية متأثراً بالتيارات والنظريات المختلفة، وكذلك بـــالمتغيرات العالمية داخل عالم الشعر العالمي.

وسواء أكتب في العامية: الزجل أو الشعر أو قصيدة النثر، فما أحوجنا نحن سكّان الجنوب من هذا العالم.. أن نكتب ونكتب، لأنّ الواقع الاجتاماعي يذكرنا بعصر كان مليئاً بالسفسـطة والتعمية والتضليل وإلاحكام القطعية، وكل أنواع الدجل الكلامي.. هذا العصر تحديداً هو الـــذي

أظهر سقراط ثم أفلاطون وأرسطو.. سقراط الذي لم يترك كتاباً أو كلمة مكتوبة وإنما محاوراته في السوق مع الناس.. وقد سجلها افلاطون خوفاً من الضياع وكان هذا التسجيل بوجهة نظر أفلاطونية أي مثالية، ثم أعاد كتابتها أرسطو بوجهة نظر أرسطية أي مادية.. وبذلك جمعت وجهتا النظر (رؤيا وأبعاد الشخصية إليونانية)، والفكر اليوناني.. حيث خرجت بعد ذلك العصور بالنور وولدت بعد ذلك علوم عصر النهضة التي ثارت علي المنطق الأرسطي ووضعت بدلا منه المنطق الرياضي (أو الرمزى) الذي نقل العالم إلي التكنولوجيا وعلوم الفضاء كل ذلك من فرد واحد هو سقراط. والذي أريد أن أقوله هو إن الحياة مهما أظلمت، فالظلام يمكن أن يكون سبباً في بزوغ الضياء والإبداع والتقدّم لأنّ قانون الطبيعة أن الحياة في تطوّر مستمر.

وعذراً إن كنت قد نسيت بعض أسماء الشعراء، فلست أمام إحصاء عددى، وإنما أمام بحث.. أرجو أن يكون الله قد وفقني، فيما قصدت إليه.

لمزيد من الإستزادة أنظر أهمّ المراجع التي جاءت بهذا البحث:

١- الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي

أحمد صادق الجمال / الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦

٢- الأدب الشعبي وثقافة المجتمع

د / أحمد علي مرسي / نشر دار التحرير / ونشر هيئة الكتاب ١٩٩٧

٣- أزجال بيرم التونسي (دراسة فنية)

د / يسري العزب / نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١

٤- عالم الأدب الشعبي العجيب / فاروق خورشيد / ١٩٩٧ / هيئة الكتاب

٥- فنون الأدب الشعبي / احمد رشدي صالح / هيئة الكتاب / ١٩٩٧

٦- مقدّمة في الأغنية الشعبية / د . احمد علي مرسى / هيئة الكتاب / ١٩٩٧

٧- المسرح في الوطن العربي / د . علي الراعي

٨- المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث / د . أحمد شمس الدين الحجاجي / كتاب الهلال / اكتوبر ١٩٩٥

٩- فلسفة الجمال / د. محمد زكي العشماوى (بدون تاريخ)

١٠- الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور / هيئة الكتاب / ١٩٨٦

نشأة الموشحات والأزجال بالإسكندرية

د.محمد زكريا عنانى

لهذا الحديث غاية محددة تقتصر على الحديث عن نشأة الموشّحات والأزجال بالإسكندرية، وهى مسألة تبدو للوهلة الأولى وكأنها يمكن أن تدرس بعيداً عن أى تعقيدات أو تشعيبات أخرى تعوق الوصول فيها إلى نتيجة محددة، ومع ذلك فإن هناك مسائل تفسيرية أساسية لابدّ وأن يتطرّق إليها الحديث مهما أراد الإنسان ألا يقع فى حبائل الاستطراد الذى لا مسوغ له، وهكذا يمكن أن ننحى جانبا مسألة النشأة الأولى لكل من الموشحات والأزجال، على اعتبار أن الدارسين الآن لا يطيقون التلكّؤ أمام أقاويل من يزعم أن هذا الفن أو ذاك نشأ بالمشرق وقد رأينا الكثيرين ظلّوا يرددون لفترة طويلة أن الموشحات من اختراع ابن المعتز أو من صنع أهل اليمن أو غير ذلك من ضروب الجد والمزاح.

وإذن فإن القاعدة التى تتكئ عليها هذه الكلمة هى أن الموشحات والأزجال فنّان نشأ على أرض الأندلس، وانتقلا بعدها إلى المغرب، ثم انتشرا بعد ذلك فى سائر أرجاء المشرق، وقد كان الارتكاز فى درس المرحلة السكندرية على عدد من المصادر والمراجع الأساسية مثل "معجم السفر" للحافظ السلفي و "فريدة القصر" — القسم المصرى — للعمار الأصفهانى و"قصوص الفصول" لإبن سناء الملك، و"المستطرف" للابشيهى و"سجع الورق" للسخاوى، فضلا عن دراسات حديثة مثل كتاب د. عبد العزيز الأهوانى عن "الزجل فى الأندلس" ودراسة د. عباس الجدارى عن "الزجل فى المغرب" ورسالة د. رضا محسن القريشى عن الفنون الشعرية غير المعرّبة، وما ألف عن تاريخ الموشحات وانتقالها للمشرق، وهو موضوع سبق وأن عالجناه من قبل بتوسّع، وانتهينا فيه إلى توكيد على أن الموشحات إنما شهدت النور

أول ما شهدته فى المشرق مع مطالع القرن السادس الهجرى وفى الإسكندرية على وجه التحديد، وهو الأمر الذى سنعيد فيه القول الآن مع التركيز على تناول نشأة الموشّحات والأزجال فيها.

وهناك تحفظ يتعلق بمفهوم كلٍّ من الموشح والزجل، ذلك أن عناصر التداخل بينهما قديمة للغاية، وتأتى إشارات حولها بصورة خاصة عند صفىّ الدين الحلىّ صاحب "العاطى الحالى والمرخص الغالى" وفيه يتحدّث عن الفنون الشعرية عند العرب فيجعلها سبعة "لا اختلاف فى عددها بين أهل البلاد، وإنما الاختلاف بين المغاربة و المشارقة فى فنين منها، وسيأتى ذكرها، والسبعة المذكورة هى عند أهل الغرب ومصر والشام هذه : الشعر القريض، والموشّح، والدوبليت، والزجل، والمواليا، والكان وكان، والحماق، وأهل العراق وديار بكر ومن يليهم يثبتون الخمسة منها ويبدلون الزجل والحماق بالحجازى والقوما، وهما فنان اخترعهما البغادرة للغناء بها فى سحور شهر رمضان خاصة، فأما عذرهم فى إسقاط الزجل فلأن أكثرهم لا يفرّق بين الموشح والزجل والمزنم، والترنيم معناه أن يتضمّن النص خليطاً من الكلمات المعرّبة ومن الكلمات الملحونة وقد يسمون الزجل من هذا الطراز بالمزبلح.

ووقع المغاربة فى مثل هذا الخلط من حيث عدم التفريق الدقيق بين الموشّح والزجل على نحو ما يبدو من قول التادلى فى "فتح الأنوار" "إن الكلام الذى يتكلّم به الإنسان من حيث إما هو معرب أو ملحون، وكل منهما إما منظوم أو منثور، لكن جرى فى الاصطلاح أن الموزون يطلق على النظم المعرب والمحلون يطلق على النظم غير المعرب .. والملحون هو موشحات وبراول وقصدان" (٢).

وتتلاحم مع هذه القضية مسألة أخرى لا تقل عنها تعقيداً ومحورها الإجابة على هذا التساؤل : أيهما أسبق فى الظهور : الموشحات أم الأزجال ؟

ونستعين هنا برأى د. عبد العزيز الأهوانى الذى يقول إنه "ليسم من شك فى أن الشبه الكبير بين التوشيح والزجل فى أكثر من ناحية، وخاصة فى الشكل الخارجى وفى الأوزان ونظام القوافى، وكذلك فى بعض موضوعات القول

والمعانى. ولما كانت أخبار الوشاحين قد ارتفع بها ابن بسام والحجارى إلى القرن الثالث الهجرى كان القول باقتفاء الزجل آثار التوشيح أقرب إلى الإثبات والترجيح من القول بأن الزجل هو الذى ظهر أولا، ثم تبعه التوشيح. ولكننا مع هذا نميل إلى القول بوجود أصل مشترك ظهر فى البيئة الأندلسية من عهودها القديمة. كان له الفضل فى ظهور التوشيح، وكان له أثر فى استقلال الزجل وتطوره، ذلك الأصل هو الأغنية الشعبية [٣] بل إن هناك رأياً آخر يتوسّع فى الرؤية، ويذهب إلى التوكيد على أن الاستقراء الأصوب أن يكون الزجل ظهر أولاً ثم تبعه التوشيح، وهو انتقال منطقى من الصورة الشعبية العامية إلى صورة أكثر "محافظة" تأتى عندما يسعى فريق من الناس، لاعتبارات ما، كى ينقلوا هذه الأغانى العشبية من إطارها المعتاد إلى صورة أكثر ملاءمة للأبهة والقصور ليتولد الموشح من هذا التطور، وأما الصورة الشعبية العامية فتظل حبيسة إطار أدائها الشفاهى حتى يأذن الله فيظهر من يملك من العبقرية ما يمكنه من أن ينفث فيها الروح، ويكسبها الشهرة والخلود، فتكون مرحلة تدوينها بعد طول تردّد وإجحاف.

والملاحظ أن المصادر الأندلسية لا تمدنا بشئ ذى بال عن تسميات الزجلى، ولعل أول شئ ذى بال فى هذا الصدد هو الذى يأتى فى مقدمة ابن خلدون حيث تكلم أوّلا عن الموشح، على اعتبار أنه الأقدم، ثم الزجل، ثم القصيدة الزجلية، والتى تحاكى القصيدة العربية فى الشكل إلاّ أنها غير معربة، أما المغرب فإن الزجل عرف فيه بأسماء وصفات عديدة منها الملحون واللغا ولوزان (الأوزان) ولكريحا (القريحة)، ومع ذلك فينبغى التسليم بأن الأزجال المغربية المبكّرة لابن غرلة وابن حسون وغيرهما لا تكاد تختلف فى بنائها عن الأزجال الأندلسية، مما يرجح معه انتقال الزجل الأندلسى من هناك إلى المغرب [٤] لتأتى النقلة التالية بعد ذلك إلى مصر، وبمعنى أدق إلى الإسكندرية.

فإذا فتشنا عن التسميات المصرية والسكندرية وجدنا عددا محدودا منها، وقد مر بنا أمر البليق الذى قيل فى ابن قلاقس الإسكندرى، وهناك عدد غيره شاع فى مصر والمشرق، حيث جمع على البلاليق والبُلقيات – بضم الباء –

وهناك تعبير آخر يأتى كذلك فى بدائع البدائع [٥] لابن ظافر الأزدى يقول فيه إن أهل مصر كانوا يسمّون فن الكان وكان بـ "الزكالش"، وهو تعبير واضح الغموض معنى ومبنى.

الموشحات :

من الثابت أن بداية مسيرة الموشحات على أرض الإسكندرية أوضح بكثير من مسيرة الزجل، فهناك شهادات لبعض العلماء المبرزين ممّن حدثونا عن نصوص وظواهر تنتمى للربع الأول من القرن السادس الهجرى، أى لفترة سابقة على أى ظهور – من أى نوع كان – للموشحات والأزجال على أرض المشرق (ومن هنا كان علينا استبعاد جنس الحمينى اليمنى، وإن كان بينه وبين الموشحات والأزجال بعض أوجه الشبه) وهذا طبيعى من منطلق أن الإسكندرية كانت محط الرحال للقادمين من الأندلس والمغرب وصقلية أو للعائدين إلى هناك، بعد رحلات الحج والتجارة وطلب العلم، فضلا عن أن الطبيعة الساحلية والحضارية والتجارية للمدينة سمحت لهؤلاء الوافدين بالاستقرار فيها استقراراً لا تزال ظواهره ماثلة للآن.

وقد استقر الحافظ السلفى بالإسكندرية اعتبارا من ٥١١هـ إلى وفاته سنة ٥٧٦هـ وكان إبّان هذه الفترة الطويلة على صلة وطيدة بعملاء وأدباء الأندلس والمغرب وصقلية (ولهذا حديث مستقل) وفى كتابه "معجم السفر" معلومة – لا نعرف على وجه اليقين تاريخها؛ وإن كان من المرجح أنها وقعت فى حدود ٥٢٠هـ – تتكلم عن أندلسى يدعى أبا عمران الفليشى، وقد غاب عن أهله مدة بالمشرق، فعمل بمصر موشحة أولها :

يا منجمينا	هل للغريب سبيل
نحو الظّاعنينا	فالقلب عنه عليل
لا يلقى معينا	إلاّ دموعا تسيل
ويجريها هتونا	من جفنه ويديل

وليس فى الخبر نص على الإسكندرية بل مصر، إلاّ أن هناك قرينه

بالإسكندرية وليس الفسطاط أو القاهرة، إذ أن الحافظ السلفى، الذى كان مشهوراً عنه الترحال والتنقّل بين بلدان العالم الإسلامى يعدل عن صنيعه هذا بمجرد وصوله إلى الثغر فيظل مقيماً به إقامة مستمرّة طيلة خمسة وستين عاماً، ولا يفارقه إلا مرّة واحدة إلى القاهرة، لملاقاة العلماء فيها، فهل من المتصوّر أن تكون المرّة الوحيدة التى غادر فيها الإسكندرية هى التى استمع فيها إلى هذه الموشحة ؟

هناك خبر آخر أيضا يأتى عن السلفى هذا نصّه : "أنشدنى أبو الخطاب عمر بن عتيق بن عمر المرنى

أنشدنى عبادة من محمد بن عبادة القزاز بالأندلس، قال : أنشدنى أبى هذه الموشّحة فى المتعصم محمد بن معن بن صادح :

هل تتاح   للأرواح   من ظباك   يا سفاك

أن تراح   أو تزاح   عن رضاك   فى مرآك .. إلخ [٦]

وفى معجم السفر ذكر لوشاحين آخرين (لم يذكر شيئا من موشحاتهم) فهو ينقل مرّة عن ابن مالك السرقسطى أخبارا عن أبى العباس الأعمى التطيلى، كما يورد – نقلا عن اليحصبى – أخباراً عن أبى بكر ابن بقى وغيره من إعلام التوشيح بالأندلس.

كما يأتى فى بدائع البدائه خبر ينقله ابن ظافر عن ابن سناء الملك عن الفقيه أبى العباس أحمد الآبى الذى يوصف بأنه "كان كثير الصحبة للأجل الفاضل [القاضى الفاضل عبد الرحيم البيسانى] فى صدر عمره أيام كونه بالإسكندرية قال : كان يحضر عنده رجل يعرف بابن بليمة ولا يكاد يفارقه، وكان يغنى الموشحات"[٧].

ولن نتتبع تفصيلاً تاريخ الموشحات بالأندلس لأنها تمثّل الجزء الأساسى من الحديث عن مستهل ظهور الموشحات على أرض مصر (وهو ما عرضنا له قبلا فى مكان آخر) وبحسبنا الإشارة هنا إلى أوائل وشّاحى مصر والمشرق لنتبين أنهم جميعاً من أصول سكندرية وهم :

- على بن عياد السكندرى (قتل سنة ٥٢٦) واعتبر العماد الأصفهانى

النص "كلمة ذات أوزان مشوحة" يقول فيه :

يـا مـن الـوذ بظلـه في كل خطـب معضـل
لازلـت مـن اصحابـه متمسـكا بيـن السـلامة
آمنـا مـن كـل بـأس في الحوادث والصـروف
وأعـوذ منـه بفضلـه فـي كـل أمـر مشـكل
مـا لاح فجـر صوابـه كالشمس من خلف الغمامة
لا تميـل إلـى شـماس دون موضعها الشريف [٨]

* ثم يأتي بعد ذلك نصّان لظافر الحداد الإسـكندرى [٩] (المتوفـى سـنة ٥٢٩هـ) والأول موشحة ناضحة مطلعها :

ثغـــر لاح يســـتأثر الأرواح
لمـــا فـــاح بـــالخمر بالتفـــاح

والثانية تبدأ بـ :

يالاح في سمـر كالسمر
مهلا فإن صبرى كالمصير

وأما أعظم وشّاحى الإسكندرية وأوفرهم إنتاجاً فهو نصر بـن قلاقـس [١٠] الإسكندري المتوفى سنة ٥٦٧هـ، وفى هذه الموشّحات ما يدل على عمق بصـره بالموشّحات الأندلسية العريقة فموشحته :

جفن قريح وفؤاد مـطار يصلى بنار
يطير للائح منه شـرار
كتبت على غرار موشّحة الأعمى التطيلى
دمع سفوح وضلوع حرار ماء ونار
ما اجتمعا إلاّ لأمر كبـار

* وهناك شاعر رابع ذكره العماد الأصفهانى فى "فريدة القصـر" سـماه: موسى بن على الشاعر الإسكندرانى، أظنّه السخاوى

إننــــــى بدالـــــــى	فــى الـهوى بدالــى
مــن جفــت وصـــــالى	طلعـــة الـــــهلال
أســــأرت بقلبـــــى	فيـه حــل قلبــى
صــاح بـــدر حبـــى	فــى وصــال حبــى
قـــد ســلبت لبـــى	فأنـــــا الســــبى
ربـــــة الحجـــــال	لم تــدع حجــى لــى

آخرهـــا :

لـــم يحــط بعـــاد	ماجنـــا بعـــاد (ى)
هـــا أنـــا أنـــادى	نحــو كـــل نـــادى
مــن مجـــير صـــاد	مؤمـــن بصـــاد
ســـل بالنصـــال	للـــهوان صـــال

ولا تبقى إلاّ الإشارة إلى بعض ظواهر إضافية أخرى [١١]:

- إن القاضى الفاضل، صاحب الكلمة النافذة عن صلاح الدين الأيوبى، له موشّحة جيدة البناء، وفى شأنه نقول إنه جاء من فلسطين فـــى مقتبـل عمره ليستقر بعد وصوله فى مصــر، وفيــها يتعــرّف علــى بعـض الوشّاحين الأندلسيين ممن عرفهم فى الإسكندرية. [١٢]
- إن ابن سناء الملك، والذى يعد أعظم وشّاحى المشرق قاطبة، قضـــى سنوات من شبابه بالإسكندرية حيث كان من تلاميذ الحافظ السلفى، كمـا أنه كان على صلة بالقاضى الفاضل فى أثناء مقامه بالإسكندرية. [١٣]

الزجل :

قلنا قبلا إن مسيرة الزجل أكثر غموضاً من الموشحات، وهذا ينطبق علـــى الإسكندرية كما ينطبق على الأندلس نفسه، بحكم تغلغل الأزجال فى أعماق الزمــن، ومالها من سمات استعصت على التاريخ والتدوين.

إن كل من تعرّض لنشأة وتطوّر الموشّحات بالأندلس لمــس ولا شــك مـــا تعرضت به من عدم الإلتزام بالأعراف المرعية من لغة وصور وإيقاع وتركيـــب،

ومن البديهى أن هذا الموقف سيتكرّر بشكل أوسع مع الزجل لأن مساحة "عدم الالتزام" معه سوف تكون أشدّ وضوحاً واتساعاً، خاصة وأن مؤلف الزجل مطالب بأن يتجافى كلية عن الفصحى، وعليه أن يستل أزجاله من الإعراب/"كما يستل السيف من القراب" على حد تعبير ابن قزمان.

ليس غريباً بعد هذا ألا نجد شيئاً ذا بال عن نشأة الأزجال بالإسكندرية في معظم ما اختبرنا من مؤلفات، وكذلك فى غالبية دواوين تلك الفترة (ولنا أن ننبه هنا إلى أن الأندلس شهدت، على الأقل، كتاباً فى ملح الزجّالين، لابن الدباغ، فضلا عن ديوان كامل أو شبه كامل لابن قزمان، وهو الذى طبع أكثر من مرّة، كما أن شاعراً آخر هو مدغليس كان له ديوان زجل، وقد سلمت منه منتخبات مبثوثة بشكل أساسى فى القسم الأندلسى من المغرب فىحلى المغرب لابن سعيد، وأيضاً عند صفى الدين الحلّى فى "العاطى الحالى والمرخص الغالى"، وأحمد بن مباركشاه فى سفينته .. فهل هناك ضرورة، بعد هذا، للتوكيد على أن تلك الحقبة المبكرة من عمر الأدب المشرقى لم تعرف – فيما نعلم – أيّة محاولة لتقديم "ديوان زجل" أو حتى "مختارات زجلية" بالمرّة ؟

وهكذا فإن ما توفر لدينا حتى الآن يتمثّل فى مواد محدودة للغاية ترتبط باسم شاعر سكندرى ولد سنة ٥٣٢ هـ وتفى سنة ٥٦٧هـ هو نصر بن قلاقس، الذى عرف عنه شدّة ارتباطه بشيخه الحافظ السلفى، كما أنه كان أديباً رحالة مغامراً، إذ أن فى شعره ما يشير إلى رحلة له إلى أمير المسلمين الموحدى عبد المؤمن بن على، كما أن له رحلة إلى صقلية حيث أقام فيها لمدة سنتين عاد بعدها إلى الإسكندرية ثم اتجه منها إلى اليمن وسواحل أفريقيا الشرقية، ولا شك أن هذه الأسفار ساعدت على أن تمكّنه من الإتصال بالأنماط الشعرية المحدثة، وقد رأينا له من قبل إسهاماً فعّالاً فى مجال الموشّحات، وسنتحدث الآن عن صلته بالزجل.

ونشير أول ما نشير إلى خبر يسوقه ابن ظافر الأزدى فى كتابه "بدائع البدائه" هذا نصّه "كنت عند الأمير شمس الدين نبهان بن عين الزمان، وعنده الأعز ابن قلاقس وجماعة ممن يجالسوه، وعنده مغن يقال له الحسام، وهو ابن صاحب

ربع المشهور، فجعل يغنى بليقة لحسام الدين الإسكندرانى فى هجاء ابن قلاقس، أولها :

أسألوا عنى فتوح	ابن قلاقس
كيف رآى ضرب التلوح	بالدرافس [١٤]

وهذا الموقف يمكن أن يؤرخ على وجه التقريب، بمنتصف القرن السادس الهجرى، وهو يدل على أن البليق (ويجمع أحيانا على بلقيات وبلاليق) أصبح جارياً على الألسن، وإن كانت المعلومات الواضحة عنه لا تظهر إلا بعد ذلك بحين، عندما يؤرّخ له عالم مثل صفى الدين الحلى فيقول إن أدباء الملحون يجعلونه على أربعة أقسام، يفرق بينها بمضمونها المفهوم لا بالأوزان واللزوم، فلقبوا ما تضمن الغزل والنسيب والخمرى والزهرى زجلا وما تضمن الهزل والخلاعة والإحماض بليقا وما تضمن الهجاء والثلب قرقيا وما تضمن المواعظ والحكمة مكفرا" ومع ذلك فإن هذا النص فى الهجاء، فكان حقه إذن أن يدعى قرقيا لا بليقا، ولكن هكذا جاء فى "بدائع البدائه".

والملاحظ أن ابن قلاقس لم يرد على البليق بالبليق وإنما بالشعر، ذلك فهل لا عتب لأن البليق كان فى جوهره فنا غنائياً يحتاج إلى تطريب وآلة وما أشبه، ومن ثم فإن الشاعر لم يكن فى وسعه إلاّ أن يرد على البليق بالشعر؟ هذا ما نرجحه قياسا على ما يرى فى أعمال أخرى مثل أزجال ابن سودون وبليقاته التى جاء كل نص منها وقد تحدد له وزن ثابت كالرهاوى والحسينى والسيكا والأصبهان.

* لإبن قلاقس أيضا هذه القطعة الزجلية التى لم ترد فى كل أصول الديوان وإنما أضيفت إليه استنادا إلى التذكرة الصفدية لصلاح الدين الصفدى (مخطوطة بمعهد المخطوطات، رقم ١٣١ أدب) ونصها :

هم يعذلوا من يسمع	من كلام من عذالة

أنـا شيطانُ عِشْقى فى المحبّةِ مارِدْ
وعَذُولي يضربُ فـى حديدٍ بارِدْ

وليسَ يَرْدِي زاهِدْ وليسَ يُرْدِي عائد

خلَق الله الإنسانُ وخَلَقَ أعمالَهْ

من عذولٍ ليسَ يَسْمَعْ من عذولٍ ليس يَعقِلْ

وعَـذولي المِسْكينْ فى المحبَّةِ جـاهِلْ

نـامَ فـى بالـِه أنـي بكلامِـهِ أعْمَـلْ

وإنى ليسَ أعملْ بما يقومُ في بالِهِ

إنى لأعشَقُ أن من لا يَهْوَى ويَعْشَـقْ

الجَمَلُ حُسينُ يسكُتْ والحِمارُحُسَيْنُ يَنْطِقُ

واللهِ إني صـادقُ ولقدْ قلتُ الحـقْ

وكثيرًا من قَبْلِي مثلُ قَوْلي قالوا

هذا زجل قزمانى البناء وإن لم يكن فيه وهج الجملة القزمانية وقدرتها علـى أن تقتنص الصورة المتألقة واللغة الأنيقة المبتكرة ولعل نهاية آخر الأقفـال (قالـه) وليست كما فى الديوان (قالوا)، ومهما يمكن أن يقال عن هذا الزجل فإنه واحد مـن أقدم النصوص المشرقية فى هذا المجال.

والحق أن كثرة تردد اسم هذا الشاعر فى معظـم هـذه الفنـون الشـعرية المحدثة (الموشحات — البلاليق — الأزجال) له ما يبرره، فهو — من أحد الوجـوه — شاعر سكندرى صميم، وهو، من وجه ثان، اتصل بالحافظ السلفى الذى كان يفـد إليه القادمون من الأندلس ويمر به العائدون إلى هناك، كما أن لشاعرنا رحلة إلـى صقلية استغرقت سنتين، ومن المحتمل أن يكون قد توجه إلى أفريقيا وتونس يضاف إلى هذه كله اقترابه من أجواء الشعب حتى لتأتى له قصيدة هزليـة جعلـها علـى طريق أبى الرقعمق، مطلعها :

يـا هـــذه لا تنطقـــى	بُشُــكِ لا تتقنقـــى
أمـــا علمـــت أننـــى	أصبحت شيخ الحُمُــق
أصبحــت صبـا هائمـــا	بثوبـــى الممـــزق
فطبلـــى مـــن بعــــد ذا	إن شــئتِ أو فَبَوّقـــى
وأرعــدى مـــن غضــب	علـــىّ أو فـــأبرقى
ودففـــــى وبعــــد ذا	فإن أردت صفّقـــى (١٥)

فضلا عن تركيبته الذاتية العجيبة، التى جعلته ظاهرة للجمـــوح والإقـدام والمغامرة طيلة حياته القصيرة، والتى انتهت برحلة أخيرة إلى الســواحل الشـرقية من أفريقيا وإلى صنعاء وعدن وجزيرة دهلك، فى آخر البحـــر الأحمــر، بعــد أن سبقتها رحلات وأسفار عبر البحر المتوسط أفضت به إلى صقلية، والمهم أن هـــذه العوامل مجتمعة جعلت منه رائداً فى هذه الفنون الشعبية أو ذات الطابع الشعبى.

وإذا كان التطواف لم يقد إلا لأسماء محدودة ونصوص قليلة، فـإن هـذا لا يحول دون القول بأن الأساسِ فى الاستنتاج أن الإسكندرية، تلك المدينة التى ولـدت من لقاء الشرق بالغرب؛ كانت السبّاقة فى احتضان الابتكـارات الشـعريّة الوافـدة بنفس المودة والترحاب الذى كانت تستقبل به عبر العصور ضيوفـها مـن علمـاء وأدباء ورحّالة وطلاب علم، إنها المدينة البيضاء، كما وصفها يـاقوت، أو اكتمـال الوردة فى عنفوان تفتحها كما تحدّث عنها بعض الرحالة الأجانب، وهى أخـيرا لا آخر المدينة التى شهدت مرحلة النشأة الأولى لكل من الموشحات والأزجال.

١) العاطى الحالى والمرخص الغالى، تحقيق د. حسين نصار ص. ٣، وراجع ابن صحبة الحموى : بلوغ الأمل فى فن الزجل، تحقيق د. رضا محسن القريشي، ص ٥٥ وأيضا : ابن اياس : الدر المكنون فى السبعة فنون (نسخة مصورة من مخطوط من باريس).

٢) راجع د. عباس الجرارى : الزجل فى المغرب (القصيدة) ص ٥٢.

٣) د. عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس، القاهرة ١٩٥٧ ص ٣.

٤) د. الجرارى، السابق، ص ٥٥٠.

٥) ص ١٣٣، وانظر كتابنا : مدخل لدراسة الموشحات والأزجال، ص ٣٩.

٦) معجم السفر ص ٢٩٠ وأخبار وتراجم أندلسية (مقلة من معجم السفر، بتحقيق د. إحسان عباس) ص ٨٦ وراجع كتابنا : ديوان الموشحات الأندلسية ص ١٩، ٢٣ (ط. أولى).

٧) ص ٣٩٧.

٨) فريدة القصر ج ٢ ص ٤٧.

٩) انظر ديوانه بتحقيق د. حسين نصار.

١٠) راجع دراستنا حول انتقال الموشحات للمشرق، ولنا عنه كتاب مستقل : النصوص الصقلية (سنة ١٩٨١ عن دار المعارف).

١١) فريدة القصر (القسم المصرى).

١٢) راجع عنه كتاب د. أحمد أحمد بدوى : القاضى الفاضل

١٣) مراجع دراستنا عن ابن سناء الملك وكتابه دار الطراز

١٤) بدائع البدائه ص ١٣٣

١٥) العاطى الحالى ص ٦

١٦) الديوان ٦١٨.

الأوبريت الغنائي كشكل للقصيدة العامية

نمـــــــــوذج عن الصـــــــــورة الغنائيـــــة

للشاعر الشعـــبي المرحوم / محمد خليل البشبيشي

أ.د. محمد عزيز نظمي سالم

أستــــاذ فلسفــــة الجمـــــال

لم تزل الكتابة حول الشكل الفني للقصيدة العامية والمسرحية الغنائية في تاريخ المســـرح المصري المعاصر تواجه عدداً من التساؤلات وعلامات الاستفهام، ينبغـــي طرحـــها وتحليلـــها وتتصل بهذا اللون الفني بعض الإشكلات عن الصور الغنائية التمثيلية والتي عرفها الغرب باســم الأوبريت وبين المسرح الأم والأجناس الدرامية الأخرى .

كما تتصل بها مشكلة المسرح العربي والمصري علي وجـــه التحديـــد ومـــدى تـــأثّره بالمسرح الأروبي . ومهما كان الرأي الذي اختلف حوله كل منظّر أو دارس للمسح ولفن التمثيـل والمشخصاتية ، فإن فن الأوبريت له بداياته ومراحل تطوّره مـــن خـــلال المجتمـــع المصـــري والحركة الثقافية التي ازدهرت ثانية عند قدوم الحملة الفرنسية الي مصر عام ١٧٩٨ م .

وبعد ان تطوّرت وتبدّلت فنون التمثيل الشعبية (لفن القرة قوز) والتمثيـــل المرتجـل سواء في السامر أو الشارع أو السوق أو المولد أو ليالي رمضان أو سرادقات الأفراح .

وأزعم أن معظم هذه العروض الفنية كانت تستهدف الإضحاك وإلقاء الملـــح والنكـــات وهرما أطلقه عليها أبناء مصر (مسرح أبو عجور) وخير معبر عن شخصية المهرج المســـرحي (علي كاكا) وكأننا علي عهد بآيات (خيـــال الظـــل) و(الأراجـــوز) و(المـــهرج) أو (مســـرح الفركيكو) الي أن حدث التفاعل الأوربي المصري فوجدنا تأثير الإيطاليين الثقافي علـــي مصـــر بإدخال الأوبرا المصرية علي يد المهندس الإيطالي (افوسكاني) والموسيقار (فردي) وانتشر فـــن التمثيل علي يد (مارون فقاش) و (يعقوب صنوع) وتكوّنت الفرق المسرحية التي تقدم عروضـــها

التمثيلية أو الموسيقية الغنائية في المقهى أو حديقة الأزبكيـــة كمـــا انتشـــرت ظـــاهرة الترجمـــة والتعريب والاقتباس المسرحي عن الفرنسية والإنجليزية والإيطالية.

ولعل أوّل مسرح عرفته مصر هو دار الأوبرا التي أقيمت بحديقة الأزبكية عنـــد حفـــر قناة السويس عام ١٨٦٩م، وقدمت في الافتتاح (أوبرا رجوليتو) ومقدمة أوبـــــرا عـــايدة فقـــط واستمرت الحركة المسرحية علي يد (سلامة حجازى) و (قرادحي) و (خياط) و(خليـــل قبـــاني) و(أديب واسحق نقاش) و(اسكندر فرج) وظهرت أصوات غنائيّة لبعـــض المطربيـــن أمثـــال (الشيخ سلامه حجازى) و (المظ) و (عبده الحامولي) و (وكـــامل الخلعـــي) و (الشـــيخ ســـيد درويش) و (بديعة) و (داود حسني) وتعدّدت الفرق المسرحية والكتّاب المسرحيين والممثلين مثـــل (عزيز عيد) و (عبد الرحمن رشدي) و (محمد عبد القدوس) و (ابراهيـــم رمـــزي) و (بـــيرم التونسي) و (بديع خيري) و (محمد تيمور) و (سليمان نجيب) و (زكي طليمات) و (جـــورج أبيض) و (يوسف وهبي) وغيرهم من خلال هذا الإنتشار والتنوّع المسرحي ظهر الاهتمام بفنون الأوبريت ويكفي ان نعرف ان فنان الشعب سيد درويش قد وضع الحان ٢٦ أوبريت نذكر منـــــها علي سبيل المثال لا الحصر (عبد الرحمن الناصر) و (هدى) لفرقة أولاد عكاشـــة وكليوبـــاترا وكلها يوميّات لفرقة منيرة المهدية وفيروز شاه و (الهواري) لفرقة جورج ابيـــض و (راحـــت عليك) و (البربري في الجيش) و(لسه) و (مرحب) و (أحلاهم) و(اللي فيهم) لفرقة الكســـار و (لو) و (فشر) و(رن) و(كله من ده) للريحانى و(شهر زاد) للريحاني و (البروكة) لفرقـــة سيد درويش وبلغت الألحان حوالي ثلاثمائة لحن كما لحن جنبه كل من (كامل الخلعـــــي) و(داود حسني) و (ابراهيم فوزى) و (زكريا أحمد) و (أمين صدقي) في الفترة مـــــا بيـــن ١٨١٨ و ١٩٢٣ ثم ارتاد حلبة المسرح كل من (شوقي) و (عزيز أباظة) و(باكثير) و(الحكيم) من جيـــل الروّاد المسرحي المعاصر . ومن خلال الحركة المسرحية المعاصرة بـــدأت ظـــاهرة اســـتيحاء الآداب الأوربية والتراث العربي الإسلامي والشعبي (كألف ليلـــة وليلـــة) وكـــذا الموضوعـــات المتصلة بالحياة الشعبية والصور التي يعيشها جماهير الناس .

وكما اقرر في كتابي (علم الجمال) وأن المسرح الغنائي هو فن مـــن فنـــون التمثيـــل يعتمد أساساً علي عناصر الموسيقي والغناء والرقص في التعبير عن الأحداث الدرامية المســـرحية والصراع لفن الاوبرا وهي اصطلاح إيطالي للدلالة علي الدراما الموسيقية الشعرية التي تجمـــع بين الغناء والتمثيل والبالية الراقص تتضمن ألحاناً فردية وثنائية وجماعية ، وقد عرف هذا الفـــن بصورته المركبة منذ عام ١٦٠٠ م منذ اســـتخدم (مونيتفـــيردي) هـــذا التكنيـــك الغنـــائي مـــع

(الأوركسترا) وعرف بعد ذلك فن (الأوبريت) التي هي تصغير لكلمة أوبرا وهي مسرحية غنائية تتناول موضوعاً هزلياً – في أغلب الأحيان – وتكتب شعراً أو زجلاً وتتضمن مجموعة من الألحان الخفيفة المتنوّعة والرقصة التي ترتبط بفكرة الرواية ويتخلل الأوبريت حوار تمثيلي وقد عرف من قبل في الشرق ومصر خاصة منذ منتصف القرن الثالث عشر أي في عهد الظاهر بيبرس علي هيئة (خيال الظل) الذي رواه (محمد دانيال الكحال الموصلي) المولود عام ٦٤٦ هـ، وأورده في كتابه (كتاب طيف الخيال) الموجود بدار الكتب المصرية .

ومحور فن الأوبريت الأغنية الفلكلورية والأغنية المصرية الفردية السلسة التي تنبع من البيئة المصرية وبيئتها اللحنية التي ترتكز حول درجات صوتية أو نغمات (تونات) تبدأ من لحن مبني علي درجة واحدة أي (مونوكو) يتميز بطابعة وبقيمته الإيقاعية دون اللحنية التي تعتمد بدورها علي التقطيع الإيقاعي العروضي للنص ، وهو بذلك يبدو القائيا أكثر منه غنائيا (أي منغّماً) ويكثر هذا اللون في أغاني العمل الجماعية والأفراح، وتصل أحيانا في بنائها الي السلم الموسيقي الكامل أي (النغمات السبع) وغالباً ما تكون مبنّية علي أحد المقامات العربية (البياتي – الراست – والعجم – والنهاوند) وفي هذه الأغاني والصور الغنائية تنقسم جماعة المؤدّين الي قسمين يتبادلان الآداء حوارّياً بين صوت مجموعة وصوت منفرد أي بين (الكورس) أي (الجوقة) وبين (المغنّي) ولا عجب فالمصري كائن يولد بفطرته علي الموسيقي والغناء فالالآت الموسيقية مرسومة علي المعابد القديمة كالهارب أو القيثارة أو ما تشبه الطنبورة أو السمسمية. وهذه الأغنيات لها وظيفتها الاجتماعية في كل المواقف والمناسبات.

وقد أولي علماء الأنثربولوجيا والتراث والفلكلور أهمية كبرى لدراسة الصور الغنائية الشعبية بين البيئات المختلفة في البعد الإجتماعي والحضاري.

وهذا الفن قد امتزج بوجدان الشعب المصري إمتزاجاً كاملاً عن جذوره التاريخية منذ العصر الفاطمي، وتطوّر إبان العصور الوسطى أي عصور الإزدهار الحضاري في الشرق والظلام في أوروبا كان نبعه الفياض هو فن (خيال الظل) وأصبح لهذا الفن شأن كبير كما يذكر (ابن إياس) ذلك وتبدلت شخوصه الي مؤدين أو ممثلين نتيجة تطوّر الحركة المسرحية التي صاحبت قدوم الحملة الفرنسية. واتسمت الصناعة الشعرية بين لغة الفصحى وبين العامية أو ما عرف بفن الزجل، وقد عرفت منذ القدم الصور الشعبية لمسرحية (الأمير وصال) و(عجيب وغريب) و (المتيمّ) وبهذا المنظور فالصورة التمثيلية عند الشاعر (ابن دانيال) تنتمي بصلة الي فن (المقامة) أو (البابة) والمقامة جنس من أجناس الأدب العربي.

القصص يدونها الأديب أو الراجز ويرويها لجمهور المتلقين فهي علي غـرار الروايـة والسرد في الأدب الجاهلي (دار الندوة) تطوّرت بعد ذلك في العصور الاسلامية كفـن للمقامـة يستهدف الوعظ والسمر يقوم به ممثل فرد فجاء بديع الزمان الهمذاني فتحـول بـها الـي الأدب القصصي وسار (الحريري) علي نهجه فتميّزت المقامة بوحدة فنية تجمع بين البطل والروايـة والحدث أي الصورة التمثيلية وكانت بعد ذلك (بابات) (ابن دانيال) في طـور المقامـة الأخـير فجمعت بين القراءة والتمثيل ويستخدم فن النثر كما يستخدم في الشعر معا ، يعتمد في ذلك علـي الفواصل والسجع ليسهل حفظه وآدائه وجذب إنتباه النظارة أو المشاهدين وبالشعر سـواء كـان فصيحا أو عاميّة أو فى منزلة بينهما مقترناً بالتلحين والغناء والخطابة أحيانا لكي يؤثّر في الجمـع ويقرّبهم ونورد علي سبيل الإشارة ما جاء علي لسان شخصية الأمير وصال قوله يظهر المـؤدي علي هيئة جدي يرتدي شربوش – غطاءً للرأس بدون عمامة – قائلاً (سلام علي مـن حضـر مقامي وسمع كلامي . من عرفني فقد تمتع بأنسي ومن جهلني فأنا أعرفـه بنفسـي ، أنـا أبـو الخصال ، المعروف بأمير وصال ، صاحب الدبوس والناموس الخ ...) ومن خـلال الاحـداث تظهر شخصيات أخرى كالطبيب " يقطينوس" و الشاعر " صريعر".

وغيرها أو قوله في المتيم :

قل لسادات الزمان	لا برحتمُ فى أمان
وبقيتم فى نعيم	ما تبقى الهرمان

وقوله:

ديكى صياح من الهنود	حذار من بأسه شـديـد
إن كان منقارة خطاراً	فـإن كفيه من حديـد
كأن عرفة عقيق	يـري علي ورده الخدود
له اذا هاجه نقار	مـن خصمه وثب الأسود

هكذا بدأت مرحلة فن (الأوبريت) أو (الصورة الغنائية) لها جذورها وأصولـها الفنيـة والتاريخية والجمالية ولم تأت من فراغ أو نقل حرفي من الغرب الأوربي بل نمـت وترعرعـت في بيئة وثقافة عربية إسلامية أخذت من الموسيقى الشرقية والمقامات الموسيقية العربية الكثـير واستلهمت عروض الشعر العربي وبحوره واشتقاقاته ورجزه، جمعت بين فنـي النـثر والشـعر والموسيقى والتمثيل والرواية والحكمة والمأثور الشعبي.

وشاعرنا اليوم الأستاذ / محمد علي وشهرته بين إخوانه البشبيشي، يستكمل مسيرة هــذا اللون المتميّز الذي أتفق معه في أنه صور غنائية مطابقة لمعني فن الأوبريت وبين طيّــات هــذا العمل الإبداعي نجد أربعة صور غنائية هي (طريق الســلامة) و (ســوق راتــب) و (حلقــة الأنفوشي) و (إسكندرية مريّة) وبهذه الرباعية يكون شاعرنا الغنائي الرقيق قد أرسى قواعــد فن (الأوبريت) بأصوله التي أشرنا إليها وتناول رؤية جمالية وثيقــة الصلــة بوجــدان النــاس وبمشاعرهم ويعبق تاريخ إسكندرية متسماً فيها عذوبة اللحن والنغم وأصداء أمواج البحر ورائحة الكفاح والعمل والعرق إقتدار علي الصنعة الشعرية الغنائية فــالصورة بالكلمــات تمــوج بلــون التشكيل والكلمات في بساطتها قادرة علي الوصف والتعبير، وأبيات الشعر الغنائي معــبّرة تمــام التعبير عن الإيقاع والجرس وتتدرج في المقامات اللحنية بدراسة كاملة واحساس موسيقي يجعلــها ملحونة في صورتها الشعرية ولنتغني معه في أوبريت (طريق السلام):

عالوادي الجديد رايحيــن	بهمــة وشــوق وحنيــن
حنصلح أراضــي بلدنــا	والمولي نصــير ومعيــن

أو قوله:

خللي الميه تطلع فــايرة	تروى لنا الأرض العطشــانة

أو قوله:

خلينا نشوف الخــيرات	شــق الأرض بـــالمحرات

أو قوله:

طريق السلامة كله نور ومحبّــة	يارب فرح كل من له حبيــب

ويتحرك شاعرنا بين جموع الشعب في أوبريت (سوق راتب) يتّجه إلى الصورة الغنائية من خلال المكان الزاخر بالحياة والحركة تموج بين حوارية، ونواصيه، وأزقّته، جماهير النـــاس، ونماذج من البشر بين متفّرج ومشتري وبائع تلمس في هذه الصورة الغنائية دبيب الحياة والحركة ولنتغني معه بقوله:

سوق راتــب زينــة الأســواق	ويــــيرضي كـــل الأذواق
زواره مــن كـــل مدينـــة	ومفارقــه يرجــع مشـــتاق

وقوله:

جميـل وأبيـــض يـــاعنب	يا لولى وأغلى من الدهـــب
كللــك جمــال يابنـــاتي عـــال	واللى خلق يـــا مـــا وهـــب

وقوله:

يـــا حبـــايب الليلـــة الليلــــة	راح نعمل هيصـــة وهليلـــة

والبحر دائما مصدر الهام الشاعر فهو نبع العطاء والرزق الحلال للصيادين وهـــو مـــا يجسّده في صورته الغنائية (حلقة الأنفوشي) ولنتغني معه:

يا للا يـــا رجالـــه حنرســي	وبينـــا علـــى الأنفوشــــى
وأيـــدك يـــاحمد ويامرســـي	حلفتـــك بالطرطوشـــــى
لمّـــو الشـــبك لمّـــوا	وللعمـــــل همّـــــــوا
دي الدنيا مش عايزه كســـاله	ما تهمّوا شوية يـــا رجّالـــة

وقوله:

أيـــدك فـــي أيـــدى	وع النبـــى صلّـــى
نظـــرة يـــا أبـــو العبــــاس	نظـــرة يـــا متولّــــى

وقوله:

قــــــدام عينـــــــك	أشــــكال وألـــــوان
آدي الـــــــــبربون	أحســن مـــا يكـــون
بـــــورى ومرجـــــان	فـــى الأكـــل جنـــان

وقوله:

احنـــــا ولاد الســـــيّالة	رجالـــة ولاد رجالـــــة

والشاعر مرتبط بالإسكندرية فهي الأمّ وهي التاريخ وهي الحضارة وهي هويّته ومرتــع صباه تتسم هواءها وشاطئها وبحرها وكل مكان فيها من أحيائها الشـــعبية غـــاص فـــي أعمـــاق تاريخها كما يغوص في أعماق برّها باحثاً علي أصدافها وخيرها متغنياً بها ولا غرابة فـــي ذلـــك

فعلي امتداد التاريخ كان الي غرب إسكندرية مدينة عامرة بالخير والزراعية في عهدها البطلمـــي وعلي ضفاف بحيرة مريوط (أو مريوتيس) كانت حاضرة من حواضر الدنيا. ونجد الشاعر يعيش حلقات الزمن والماضي البعيد والحاضر السعيد والمستقبل الجديد فنراه ينشد بقوله:

عمـــــــر إســـــــــكندرية — لحـــد الســـــاعة ديـــه

ألفيــــــــن وتلتميّــــــــــه — وعـــدد مـــن الســـنين

بيغنـــــوا بكــــــل فرحــــــة — اســـكندرية مريّـــــــة

وقوله:

إســـــــكندرية مريّـــــــــة — وترابـــــها زعفــــــران

وقوله:

أنـــــوار كشّـــافة ع الميـــــة — تـــدى للرايحـــة والجايـــة

تهدى التايـــهين الـــي بـــر أميـــن — يدخلوا فى المينا الشـــرقية

دي منــــــارة إســــــــكندرية — دى منـــارة اســــكندرية

وقوله:

أبــــــــواب المدينـــــــــــة — يـــــا أربـــــع بيبــــــان

يـــــا غــــــاليين علينــــــا — يـــا حضـــــن الأمـــــان

ويطول الحديث فالشاعر سيظل مدى حياته يقول ويبدع، والرحلة لا تنتهي بيـــن هـــذه الباقة من الصور الغنائية ما دام لديه حس رهيف ووجدان شفيف يتغنّى ويتغنّي حتي تتردّد أغانيــه في أصداء الدنيا وقلوب الناس بهذه التجربة التي تواكب مسيرة فن الأوبريت الجميل.

الزجل فى الأندلس

مراد حسن عباس

الزجل فى اللغة هو الصوت، يقال سحابٌ (زَجِلٌ) أى ذى رعد ويعلل ابن حجة الحموى تسمية هذا الفن (زجلاً) بقوله (إنما سمى هذا الفن زجلاً لأنه لا يلتذ به، وتفهم مقاطع أوزانه حتى يغنى به ويصوّت، وقد قسمه مخترعوه إلى أربعة أقسام يفرق بينها بمضمونها المفهوم لا بالوزان واللزوم، فلقبوا ما تضمن الخمر والزهر (زجلاً) وما تضمن الهزل والخلاعة (بليقاً) وما تضمن الهجاء والثالب (قرقياً) وما تضمن المواعظ والحكمة (مكفراً) وهو مشتق من تكفير الذنوب، وأطلقوا على كل ما أعرب بعض ألفاظه من هذه الأربعة لقب (المرُنم).[1]

وقد اختلف الناس فى أول من قال الزجل، فبعضهم يزعم أن اول من اخترعه هو ابن غزلة، وقد قيل إنه اخترعه على هيئة الموشّح لأن الموشح ينقسم إلى مطالع وأغصان وخرجات، وكذلك الزجل والفرق بينهما الإعراب فى الموشح واللحن فى الزجل، ويقال إن أول من اخترعه مخلف بن راشد وكان إمام الزجل قبل ابن قزمان، ولكن زجله كان قوياً وكانت الفاظه حوشية، فلما ظهر ابن قزمان ونظم السهل الرقيق من الكلام مال الناس إليه، وصار هو الإمام بعده.

وقيل إن (مُدْغليّس) هو مخترعه، ولكن هذا ليس صحيحاً لأنه عارض ابن قزمان فى زجل يقول فيه:

أهديت هذا الدر وهذا المرجان
لسيد الملوك الأمير عثمان
عروض ذاك الذى لابن قزمان
الجنة لو عُطينا هى الراح/ وعشق الملاح

وهذه المقطوعة الزجلية تدل على أن ابن قزمان قد تقدّم (مدغليس) فى كتابة الزجل.

---

١) بلوغ الأمل فى فن الزجل. تقى الدين أبو بكر بن حجة الحموى. تحقيق رضا محسن القريشى. منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٤.

والحقيقة أنه لا يمكن أن نرد هذا الفن إلى شخص بعينه دون غيره، ولكننا نوافق قــول ابن خلدون الذى يرد هذا الفن إلى (العامة) جميعاً، إذ يقول:(ولما شاع فن التوشــيح فــى أهــل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت (العامة) من أهــل الأمصار على منواله، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلــتزموا فيــها إعرابــاً، واستحدثوا فناً سمّوه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هــذا العــهد، فجــاءوا فيــه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة، وأول من أبدع فى هــذه الطريقــة الزجلية أبو بكر بن قزمان من قرطبة و إن كانت قيلت قبله بالأندلس لكن لم يظهر حلاهــا، ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا فى زمانه).

ولكننى أختلف بعد ذلك مع ابن خلدون فى علاقة الزجل بالموشحة، فنحــن لا نســتطيع الجزم بأن الموشح قد سبق الزجل، وفى ذلك يقول كراتشكوفيسكى:(إنه لا يمكن تعيين العلاقة بين الزجل والموشح، فبعضهم يرى الموشح زجلاً منقحاً مرفوعاً إلى مستوى الأدب، وبعضهم الآخــر يرى الزجل موشحاً ابتذل وحط من شأنه).[2]

ولما كان هذا الفن فناً أندلسياً فقد كان يجب فيه اجتناب الألفاظ المشرقية أو بعبارة ابــن حجة الحموى (إن مصنفه ومن تابعه من أهل عصره من علماء هذا الفن أمــروا فيــه باجتنــاب أشياء منها اللفاظ المشرقية، فإن المصنف أو غيره من المغاربة قال:

لله در الزجــل ويــــا مــــالقى ∴ ما يوافــق عمــرو لســان مشــرقى

وكما أن اللفظ المشرقى لا يجوز فى الزجل، فاللفظ المغربى لا يجوز فى المواليا لكونــها من نخترعات المشارقة).[3]

ولما كان هذا الفن ملحوناً أو غير معرب فقد منعوا فيه إعراب الألفــاظ بــالحروف أو الكلمات، واستعمال كاف الخطاب واستعمال السين وسوف، وكاف التشبيه، وإذ، وثم، وغيرها من الأشياء التى توحى بالإعراب، حتى أنهم منعوا تضمين آية قرآنية لأن ابن قزمان قــال (القــرآن الكلايم لا يكون إلا معرباً، والزجل لا ينبغى أن يدخله الإعراب، فمن ضمّن آية مــن كتــاب الله تعالى فقد "زنم").

وأما أوزان الزجل وعروضه فيقال إن أول من نظموا الزجل نظمــوه قصــائد وأبياتــاً محررة فى بحور الشعر العربى المعروفة كقول (مدغليس).

الــهوى حملنــى مــا لا يحتمــل ∴ ترد الحق ليس لمــن يــهوى عقــل

---

٢) دراساتى فى تاريخ الأدب العربى. كراتشكوفيسكى. ص ١٤٣

٣) بلوغ الأمل. ص٥٣

ليس نقع فى مثلها ما دمت حـــى .·. إن حمـانى مـن ذا تـاخير الأجـل

ثم عدلوا عن الوزن العربى الواحد إلى (تفريع الوزان المتنوعـة وتضعيـف لزومـات القوافى، وترتيب الأغصان بعد المطالع، والخرجات بعد الأغصـان إلـى أن صـار فنـاً لـهم بمفردهم).[٤]

وبعد؛ فما هذه إلا إطلالة سريعة على موضوع كبير، يحتاج إلـى دراسـات مفصلـة، والحقيقة إن المكتبة العربية زاخرة بكثير من المصادر والمراجع عن هذا الموضوع، لعـل مـن أبرزها على الإطلاق دراسة الأستاذ الدكتور محمد زكريا عنانى (مدخـل لدراسـة الموشـحات والأزجال) وكذلك دراسة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى (الزجل فى الأندلس) ومن الكتـب المهمّة أيضاً فى هذا المجال كتاب (الزجل فى المغرب) للدكتور عباس الجرارى الأمينة، وكتـاب (الفنون الشعبية غير المعربة) للدكتور رضا محسن القريشى، وكتاب (صلة الموشحات والأزجـال بشعر التروبادور) للدكتور عبد الهادى زاهر، ومقدمة ديـوان ابـن قزمـان للعلامـة فيدريكـو كورينتى، ومن مصادر هذا الموضوع كتاب (العاطل الحالى والمرخص الغالى) لصفـى الديـن الحلى، وكتاب (العذارى المايسات فى الأزجال والموشحات) وكتاب (عقود اللآل فى الموشـحات والأزجال) للنواجى، وكتاب (بلوغ الأمل فى فن الزجل) لابن حجـة الحمـوى، وكتـاب (الـدر المكنون فى سبعة الفنون) لمحمد بن أحمد بن إياس.

وبعد؛ فهذا قليل من كثير، قد يستعين به من يطمح فى المزيد.

---

٤) بلوغ الأمل.ص٨٩

حول العلاقة بين السياق
الفردى والسياق الشعبى
(الشعر الشعبى – شعر العامية – الزجل)

مسعود شومان

جرى العرف من – باب التقدير – على إطلاق لقب "شاعر الشعب" على بيرم التونسى، وقد منح هذا الإطلاق للبعض مسوغاً فى عدّه شاعراً شعبياً وكما أدخل البعض بيرم تحت جنس الشعر الشعبى، فإن آخرين قد جعلوا من الشعر الشعبى مرادفاً لشعر العامية.

ومن الجلى أن الاصطلاحات الثلاثة (الشعر الشعبى – الزجل – شعر العامية) بينها اختلافات / خلافات أعتقد أنه أصبح من الضرورى الوقوف على كل واحد منها وتعريفه تعريفاً إجرائياً، ولا يعنى ذلك إغفال الوشائج التى قد تربط بين هذه الأجناس وما يندرج تحتها من أنواع.

أولاً : الشعر الشعبى :

إن الشعر الشعبى أحد أهمّ تجليات الجماعة الشعبية التى تنتخب من بينها شاعراً تدرك بوعيها مصداقيته، وقدرته على تشكيل ما يتراكم فى وجدانها وهو يتبنّى منظومة قيمها، عاداتها، تقاليدها، وتصوراتها عن الحياة فى تشكيل (رمزى – مباشر) يتّخذ من اللغة والحركة والموسيقى أساساً له.

فالشاعر الشعبى إذن يعبّر عن جماعته (بها وعنها ولها) [1] وذلك فى سياق متجانس لا يسمح بالنتوءات على العرف أو بالخروج على التقاليد، وليس لمتلقّى النص الشعبى/منتجه – من أبناء الجماعة – حرية القبول والرفض خاصة إذا وثق فى قدرة مبدعه، لكن ذلك لا يسلبه كل

حرّيته التى تتحدّد فى الحذف والإضافة أوهما معاً، ويتمّ ذلك فى إطار المنظومة التى تحكم هـذه العقلية العشبية Folk Mentality التى تراكمت أعرافها وقوانينها عبر تجاربها الحياتية، وآمنـت ورسّخت إيماناتها بعاداتها وتقاليدها حتى أصبح قانونها هو منظومة قيمها"، لذا فالعشـر الشـعبى ليس مجموعة من القوافى المكشوفة أو المشفّرة، ولا مجموعة من الموازيـن التـى – غالبـاً – تتعدّى صرامة الأبحر الخليلية، ولا مجموعة من القيم والتصوّرات التى تخصّ مجموعة متجانسـة من الناس، ولا تقاليد آدائية أصبحت علامة دالة بين أبناء الجماعة، ولا خصائص أسلوبية وبنائيـة تحدّد الخصائص الفارقة لكل نوع، ولا مناسبات لأداء هذا النصّ أو ذاك وإنما – إضافة إلى كـل هذا – سياق ضام لكل تصوّرات مبدعى ومتلقّى النصّ الشعبى.

إن الجماعة العشبية قد قدمت انتاجات شديدة التنوّع والثراء، وسيقتصر دورنا هنا علـى رصد بعض ما انتجته من أشعار شعبية، والمتأمّل لهذه التنوّعات قَصُرت أم طالت سـيجد فـى ظلالها قيماً جمالية تدعونا لاستنهاضها حتى لا تصبح مجرّد رواسب ثقافية أو حلية متحفية يُتنـدر بها، ومن هذه الأنواع:

١) الموال بأنواعه ٢) الدوبيت ٣) الكان وكان ٤) الحاردلو أو المسداد
٥) النميم ٦) المربع ٧) الواو ٨) النبذ
٩) غناوة علم ١٠) الشتاوه ١١) المجرودة ١٢) القُصدان
١٣) العشويات ١٤) شعر الأدباتيّة
١٥) شعر الغناء الشعبى المرتبط بدورة الحياة .. إلخ.

بالطبع لن نقف على كل هذه الأشكال/الأنواع وإنما سنعرج على بعضها مشيرين إلـى بعض القيم السيسيواستطاقية ربما تتضح بعض الفروق فيما يقدمه الشاعر الشعبى وشاعر العاميـة والزجّال

• **موال سبعاوى**

راجل يطاوع مـــره يبقـى مــره فــى البيـت
إن قــال بــره كــلام بتكسـره فــى البيـــت
لإنه طرطور وملـــهوش احـترام فــى البيـت
— عتبة الموال

تتــده عليــه تلتقيــه يجـرى ويسـبق خيـــل
أكنه شـــغال كمـــا ســايس فــى مربــط خيــل
قدامـــها مـــهزوم لــو فــارس بــيركب خيـــل
— ردف الموال

وتلبسه الكيـــل وملهوشــى لــزوم فــى البيــت
— رباط الموال

إن المتأمل لهذا الموال السباعى/الزهيرى سيجد أن المبدع الشعبى يشكل بمفردات نصّـه نموذج الرجل/الأنثى، ونجده يستخدم آلية الثنائية الضدّية ليشكّل عالمين هما عالم الرجل والأنثـــى أو لنقل عالم الرجل الخاضع لأنثاه، وبالتالى يحمل صفاتها، وتحمل - هى - صفاتـــه، وتنقلــب الصورة وتبدو جلية فيما يستخدمه المبدع من حيل فنية من خلال المفارقات الآتية:

راجل # مره ←—— مفارقة تعنى المشابهة

بره # البيت ←—— مفارقة بين عالمين الداخل والخارج

مهزوم # فارس ←—— مفارقة تشير إلى القوة والضعف

فمفردة "مره" الأولى تعنى الأنثى، أما الثانية فتعنى حمل صفاتها

فالفعل "يطاوع" يؤدّى إلى أن يصبح أنثى، فالموال يرصد نموذجاً للأنثى المسيطرة علـى رجلها، لذا فكل ما يتشكّل فى مجال النصّ مفردات مثل:

(رجل – مره – طرطور – سايس – مهزوم – مالوش لزوم) فهو عديم القيمة لعدم تحقق رجولته، و هذا هو التحديد الشعبى لقيمة الرجل المسيطر/الحاكم، ويستخدم المبدع الشعبى فى النص مفردات (راجل – مره – بتكسّره – طرطور – احترام – يجرى – مربط فارس – يركب). مؤكداً على التشاكل الصوتى لحرف "الراء" وهو صوت تكرارى مجهور يكون اللسان فيه مسترخياً، وتحدث معه ذبذبة فى الأوتار الصوتية، ويشكل هذا الصوت مقابلاً لميوعة ولين هذا الرجل وتذبذبه ورخاوته أمام أنثاه، كما يشير المبدع الشعبى لهذا الرجل بالطرطور، وهى مفردة تؤكّد بصوتيتها على الرخاوة وعدم القيمة (طار – طور) وما تحيل عليه من معان فالشاعر قد انتج مجالاً مشتركاً بين الرجل و"الطرطور" على النحو الآتى:

الرجل	المجال	الطرطور
مذكر حى إنسان يشعر	الرخاوة والورقية	مذكر جماد ورق لا يشعر

ونجد أن الشعار هنا يشير إلى عالمين غير متطابقين، لكن بينهما منطقة مشتركة أتاحت لهذين العالمين التراكب والتأكيد على الدلالة. كذلك فإن القارئ للموّال السابق سيجد انتشاراً للنسق الثلاثى خاصة فى البناء التقفوى – وهى ملاحظة عامة فى معظم أنواع الموال – وينحل هذا النسق الثلاثى بعد حدوث الاكتمال، وقد تكون هذه الظاهرة عامة – كما أشار كمال أبو ديب فى "جدلية الخفاء والتجلّى" – "ذات أبعاد أسطورية وسحرية ودينية ترتبط بأعماق لم تكتنه بعد للوجود الإنسانى والتجربة الإنسانية". (٣)

شعر العامية:

أما شعر العامة على اختلاف توجهاته ورؤاه فهو شعر شاعر فرد يتبنّى رؤية وموقفاً تجاه الوجود/العالم (العالم بمعناه المجرّد – عالمه الرؤيوى الخاص) وهو شعر يفارق برؤاه – غالباً – رؤية الجماعة الشعبية، فشاعر العامية قد يعبر (عنها ولها)، وغالباً ما يعبر (لها) ولكنه نادراً ما يعبر (بها)، وعلى وجه أدق فإنه يعبر (عنها) تعبيراً يمسّها يتماهى مع منظومة قيمها، فتبدأ الجماعة فى التبنّى، تبنّى نصوصه، وطبعاً مربعات ابن عروس تعد مثالاً دالاً على ذلك.

وشعر العامية – إضافة إلى تبنيه لرؤى خاصة تنحرف كلية أو تتماس جزئياً مع منظومة قيم الجماعة الشعبية – يلتزم بوحدة التفعيلة متمرداً على العمود الشعرى وأبحره الخليليّة ولن نغفل هنا الانحرافات البنيوية/الرؤيوية التى تمّت فى الآونة الأخيرة – فترة التسعينات – على وحدة التفعيلة أو تنوّعها فيما سُمى فى العرف النقدى بقصيدة النثر، والتى صنعت قطيعتها مع الموسيقى بمعناها الخليلى متسقة مع رؤيتها التمرّدية على الأشكال، والأعراف المستقّرة وهذه القصيدة على تنوّعاتها تمنح متلقيها حرية أعلى فى القبول أو الرفض والتجادل معها، إذا انها لا تسعى إلى متلق نوعى على عكس الشعر الشعبى، لذا فنصّ العامية الجديد له حركية أعلى بين متلقيه، وهذا الحكم ليس حكماً بالقيمة.

أما الزجل على تعدّد أشكاله فهو شكل شعرى يعتمد الأبحر الخليلية وزناً له إلى جانب ما اخترع من أوزان، وهو يحفل بروح ساخرة تتخذ من النقد الاجتماعى اسلوباً، كما يلاحق اللحظات الساخنة، والقضايا الآنية، ويلتزم الزجل بالعمود الشعرى، ويبدعه فرد يتمتع باستقلالية – ما – عن رؤية الجماعة الشعبية، وهو فى الغالب يعبر (عنها ولها) وحينما تتبنى الجماعة بعض نصوصه تتحول إلى نصّ شعبى وذلك إذا حقق نصّه ما يتآلف مع روحها. (٤)

إن التدخّلات النصية بين ما هو شعبى وما هو عامى وزجلى قضية تثيرها معظم الكتابات الشعرية التى كتبت بالعامية، لكن أزجال بيرم التونسى هى الأكثر إثارة فى هذه المسألة وهى تطرح أسئلة جوهرية عن علاقته التناصية، وتحديد مستوياتها إحلالاً وإزاحة استلهاماً وتوظيفاً، إيماناً ونفياً، وهذه القضية الإشكالية تدعونا للتساؤل عن (العلاقة) علاقة شعر العامية والزجل بمادة الفولكلور بما يضم من (معتقدات ومعارف شعبية – عادات وتقاليد).

الحواشى :

١) أنظر، صلاح الرواى، الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر، أطروحة دكتوراه كليـــة الآداب - جامعة القاهرة - ١٩٨٧م.

٢) رواية : يوسف شتا، وانظر، مسعود شومان، الخطاب الشعرى فى الموال - دراسة تحليليـة فى تشكيل النماذج الإنسانية سلسلة مكتبة الشباب، ع (٢٤) الهيئة العامـــة لقصـــور الثقافـة ١٩٩٤م.

٣) د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلى، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٨٦م.

٤) راجع، مسعود شومان، بيرم التونسى بين بلاغة الإنشاء وإنشاء بلاغة جديدة، مجلـــة ابـن عروس، ٤ (٣) يونيو ١٩٩٣م.

الشعـــر العـــامي العربـــــي
تاريخ وتطور

د. يسري العزب

ربّما كان هذا العنوان رحباً أو ضخماً ، وهو كذلك بالفعل ، ولكن القارئ سيفاجأ حتماً بمـا يشبه التناقض بين رحابة هذا العنوان وضآلة المتن الذي يليه في حجمه وعدد صفحاته، غـير أن المعنيين بالموضوع نفسه، لن يخفى عليهم معرفة السبب وراء هذا التناقض الشبيه، ألا وهو أننـا – كباحثين ونقاد – في حقل الشعبيات الأدبية مازال عددنا محدوداً وهو بالتأكيد لا يتناسب مـع ذلك المأثور الشعبي الحي الذي ينضوى تحته الإبداع الشعر العامي والمتنامي المعاصر ، الـذي يتفق مع المأثور في جل مرتكزاته وعناصره .

ومن ثم يكون العبء علي الواحد منهم ثقيلاً يكاد ينوء به، تتّجه نظرة البـاحث هنـا فـي اتجاهين ممتدين زماناً ومكاناً ، فهي تمتّد في التاريخ والجغرافيا العربيين إلي البؤرة التاريخيـة التي نبعث منها الظاهرة (أندلس القرن التاسع والعاشر) تطمح في الوقت نفسه ، إلي تتبّع ظاهرة الشعر العربي العامي في المكان العربي كله ، فتجد نفسها مستقرّة إلي حدّ بعيد فـي كـل مـن مصر ولبنان، قلقة إلي حدّ بعيد في غيرها من أقطار الوطن العربي المعاصر ، بنفـس درجـة القلق التي تعيشها الظاهرة الفنية نفسها ، كما تجد النظرة نفسها آملة في أن يشتمل تطوّر الشـعر العربي العامي كل الجغرافيا العربية خاصة ونحن علي مشارف عصر جديد، وقد أصبـح هـذا المطلب عنصراً ملحاً من عناصر مواجهته .

(١)

* من (الشعر بالعربية الفصحى) خرج (الموشّح) موشحاً ببعض المفردات غير الفصحى من أهمّها المفردات العامية التي استقاها الوشّاحون من الشارع العربي في الأندلس وذلك في القـرن التاسع الميلادى وأولّهم مقدم بن معافي القبري، يقول ابن خلدون في كتابة المقدمة:

"أما أهل الأندلس فلمّا كثر الشعر في قطرهم، وتهذّبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغايـة ، استحدث المتأخّرون منهم فناً سمّوه بالموشح"(١) ويضيف ابن سناء الملك في (دار الطـراز) أن "أكثر الموشّحات مبني علي تأليف الأرغن جاءت لتساير الالحان"(٢)

وقد أضافت الموشّحات للشعر كثيراً من عناصر التجديد من أهمها اختراع أوزان موسيقية جديدة تختلف عن أوزان الشعر الفصيح، والتنويع الموسيقي في الموشّح الواحد بحيث نجد الأقفال من وزن يختلف مع وزن الأغصان.(٣)

(٢)

* ومن (الموشح) خرج (الزجل) نسيجاً من لغة العامة معتمداً علي إزالة الإعراب وعلي لغة الشارع العربي انبثاقاً من الأندلس وانطلاقاً إلي كل الأقطار العربية منذ القرن العاشر الميلادي، ونظراً لاختلاف لغته في كل قطر عربي ، فقد تعدّدت أسماؤه منذ نشأته ، فهو في المغرب (الأصمعي) وفي الجزيرة العربية من شمالها إلي جنوبها (البدوى، النبطي، الحوراني) وتوزّع هذا الشكل الشعري إلي أشكال فنية متعدّدة من القصيدة الزجليّة والموّال والقوما والدوبيت والزهيري والبغدادى والقد الحلبي ، وقد توقّفت الكتابة – تقريبا – فى كل ما سبق عدا القصيدة والموّال والأغنية القديمة منها والمعاصرة التي اعتمدت غالباً علي الشعر العامي منذ قيامه في كل الأقطار العربية وفيما عدا الدراما الشعبية التي ظهرت في نصف هذا القرن والتي تستمدّ لغتها وإيقاعاتها الموسيقية في الحوار من هذه اللغة الشعبية / العامة ..

(٣)

* قد يبدو هذا الرأى في التدرّج التاريخي للشعر العربي غريباً ، وقد يستفز البعض فيأتي بما يخالفه ، وقد يرضي قناعة البعض فيساعدنا في البحث عمّا يؤكّده ، وما تهدف – جميعا – إلي غير الكشف العلمي عن حقائق تاريخية غامت في معمعة الجدل غير الموضوعي الذي أبعد الحقائق – رغم سطوعها عن العيون، لأنّ غباراً جدلّياً وصل إلي درجة الديماجوجيّة حال بين العيون ورؤية هذه الحقيقة الواضحة ، وقد آن حين البحث الموضوعي الهادئ كي نصبح قادرين علي مواجهة المستقبل برؤية عربية يقظة ، ومسلحة بقوانين العلم ، التي يدركها العقل ويقرّها في حالة التأمل الموضوعي الصادق .

(٤)

* ربّما كانت الوحدة السابقة استطراداً علي المسار الذي اخترناه ، لإبداء الرأي في واحدة من أهمّ قضايا الإبداع العربي، اثارت الكثير من الجدل ، الذي بلغ حدّ الخصام الفكرى والإنساني بين بعض المتجادلين ، ولكنها جملة اعتراضية نستأنف بعدها – وفي الحال – حديثنا عن التطوّر التاريخي والفنّي ، الذي كان أساس الكثير من مظاهر التجويد في الشعر العربي (فصيحه وعاميه) ، في كل مراحل التطوّر.

لماذا كان الزجل / الشعر العامي / الشعر الشعبي خروجاً من الشعر بالفصحى لا خروجاً عليه؟

يشاركنا العلامة ابن خلدون ، بل نشاركه نحن ، ما يراه بحق ، في قوله :

"لمّا شاع التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار علي منواله ، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير ان يلتزموا إعرابا ، واستحدثوا فناً سمّوه بالزجل اتسّع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم "[٤]

وكان شاعر الفصحى الكبير أبو بكر بن قزمان أوّل من أبدع في هذا النوع الشعري الجديد وعن امتداد تأثيره في سائر الوطن العربي يقول الرحّالة ابن سعيد المغربي – كما ورد في مقدّمة ابن خلدون " كانت أزجاله مرويّة ببغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب " [٥]

وكانت أوّل السمات الفنّية الجديدة في الشعر الجديد / العامي هي البعد عن الإعراب ، وقد جاء في مقدمة ابن قزمان لديوانه " الإعراب هو أقبح ما يكون في الزجل، وأثقل من إقبال الأجل"[٦]

(٥)

* وقد أفاد الزجل من الإضافات الموسيقية التي منحها الموشّح للشعر، فكتب الشعراء علي الأوزان العربية الموروثة، وكتبوا علي غيرها من إيقاعات استقوها من موسيقى اللغة العامية ، وألحان الأغنيات الشعبية العربية، وتعدّدت القوافي بدرجة لافتة داخل النصّ الشعري الواحد، بل إن الأوزان الموسيقّية لاقت مستويات مختلفة من التعدّد، عند بعض المتمّيزين من الشعراء، خاصة في العصر الحديث، الذي نهضت فيه القصيدة الزجلية نهوضاً ملحوظاً، في كل من مصر ولبنان، حيث شهد النصف الأوّل من القرن العشرين تجمّعات شعرية عامية كثيرة وظهرت مجلاّت وصحف – في كل من القطرين العربيين، [٧]وكان همّها الأوّل العناية بالشعر العامي بالنشر والتقديم والتقييم، وسأتوقف – هنا – عند أهمّ علمين عربيين من روّاد هذا الفن الشعري في مطالع القرن العشرين وهما : كما لقبهما الجمهور والنقاد في الوطن العربي كله (شاعر الشعب) محمود بيرم التونسي من (مصر)، وعمر الزّعنّي من (لبنان)، وقد جمع بينهما إلي جانب الحرص علي التجديد في شكل القصيدة (موسيقا ولغة وتصويرا) حرص حميم علي تحميل النص الشعري بالقضايا الوطنية (السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية) ورؤية واضحة للواقع وسعي دائب إلي تغييره وتثويره، حتي ينال الوطن استقلالها الكامل .

والمتابع لكل من الشاعرين الرائدين هنا وهناك يرصد بيسرتشابهاً كبيراً في الموضوعات التي يشكّلها كل منهما في قصائده، وسوف لا نتوقف عند صاحبنا ومعلمنا بيرم التونسي كثيراً فكل نصوصه مطروحة في القلوب والعقول والمكتبات، ولكنا نتوقّف عند بعض نصوص عمر الزّعنّي لنؤكد هذا التواتر الحميم الواصل بين شعره وشعر بيرم

يقول الزّعنّي عن (كرسي الحكم)

الكرسي معشوق وفتّانْ	بيشيّب عقل الانسانْ
بيغرّق عقل إلاخوان	بيوطّي من كان له شان
وبيعلى قجر ا لسهفيان	بيزعزع نيّة ووجدان
واحصل الدين وإلايمان	بيفسدهم حب الكرسي

قطيعة تقطع ها الكرسي

ويقول عن الوجه الاقتصادي للاستعمار (الفرنسي في أوّل القرن):

حاسب يا فرنْك يا فرنْك حاسبْ

فهّمنا لوين بعدكْ ساحبْ

ما خلّيت لا محبّ ولا صاحب

اهلك جافوك، والأجانب

فرحانين شمتانين

* وكما شاعت قصائد بيرم، فقد شاعت قصائد الزّعنّي شيوعاً شعبياً هائلاً، وكان لها – بلا شك – تأثير كبير في حركة الثورة التحريرية التي قام بها الشعبان المصري واللبناني في فترة متقاربة في منتصف القرن .

* كما اتفق نقاد عمر الزّعنّي مع نقاد بيرم في أحقيّة كل منهما في تبوّئ مكانته التي احتلها في تاريخها الأدبي المعاصر .

يقول الناقد اللبناني الدكتور فاروق الحبّال في كتابة عمر الزّعنّي "حكاية شعب"

" شاعر الشعب عمر الزعنّي كان نسيجاً وحده في كل شئ .. في كلماته .. في أدائه.. وفي قصائده وأشعاره إلانتقادية المعبّرة بوضوح عما كان يعانيه الشعب" (٨)

وعن بيرم يقول العقاد:

" إن بيرم التونسي عبقرية يضنّ أن يجود الزمان بمثلها"

ويقول فاروق الحبّال عن الزّعنّي:

" كلماته البسيطة الواضحة التي صوّر بها أدقّ وارق المشاعر والعواطف والأحاسيس التي تعتمل في نفوس البشر .. كبيرهم وصغيرهم .. لأنها كلمات عفويّة وصادقة تحمل في مضامينها وجع الإنسان ومعاناته في لبنان" (٩)

وعن بيرم التونسي يتأكدّ هذا الرأي في كل ما كتبنا وكتب الباحثون في مصر(١٠) وكما كتب بيرم الاغنية (أكثر من ٥٠٠ أغنية) شدا بها كبار المطربين ولحّنها كبار الملحنين، فقد استخدم الزّعنّى هذا الطريق وسيلة للوصول إلي المتلقّي، بل إنه قد قدم للشعر العامي اللبناني إضافة لم يقدّمها بيرم للشعر المصري، وهي حرصه في أداء قصائده، أمام الجماهير، كأنّه يغنيها مضيفاً إلي موسيقا الشعر موسيقا الصوت المؤدّي، وهو ما نجح فيه - في مصر- إلي حد بعيد شاعرنا الكبير فؤاد حداد الذي كان يؤدّي قصائده شبه مغنّاة بل كان يسعد بمصاحبة الفرقة الموسيقية التي كونّها بمطابع دار روزإليوسف ولوتأملّنا - في بحثنا عن أسباب هذه الظاهرة - الميل إلي الغناء واستخدام الموسيقي في الشعر العامي عند كل من عمر الزّعنّي وبيرم التونسي ومن بعدهما فؤاد حداد (المصري القادم من أصول لبنانية) سنجده في المصدر الفرنسي الذي يمثّل عنصراً ثقافيا جاداً وأصيلاً لدى شعرائنا الثلاثة، فإن عدداً من شعراء فرنسا الكبار في عهد لويس السادس عشر كانوا يستخدمون الغناء والموسيقا في أدائهم لقصائدهم ، وإذا لم يكن المصريان بيرم وتلميذه الأوّل فؤاد حداد لم يصرّحا بذلك فإن أعمالهما وما عرف عن تأثر كل منهما الحميم بالثقافة الفرنسية خاصة الشعبية منها (١١) تشهد بذلك.

لكن عمر الزّعنّي يفخر بهذا التأثر فيقول :

بول ورولان وبورانجيه الذين هيأوا للثورة الفرنسية كان يكتبون للشعب وينشدون قصائدهم "وقد شاء الله أن يؤسس فرعا لهذا اللون في لبنان، فكنت أنا هذا الشاعر"(١٢)

إلا يذكّرنا هذا القول بقصيدة (العودة) التي كتبها بيرم التونسي قائلا فيها بفخر متواضع:

الأولة مصر قالوا تونسي ونفوني جزاة الخير وإحساني

والثانية تونسى وفيها الأهل جحدوني وحتي الغير ماواساني والثالثة

باريس وفي باريس نكروني وانا موليير في زماني

(٦)

• هيّأ الرواد– في كل من مصر ولبنان علي وجه الخصوص– الأرض لميلاد تيار شعري جديد، يفيد من كل الإنجازات التي حقّقها المجدّدون عبر العصور – خاصة في النصف الأولّ من القرن العشرين– في مختلف العناصر البنائية للشعر العامي، فكان هذا التيار متمثلاً في التمرّد الشكلي علي نمط القصيدة الزجلية، منذ الجدّ ابن قزمان إلي الوالدين بيرم و الزّعنّي، ومفيداً – كما قلت– من كل إيجابيات التطوّر، فكانت قصيدة الشعر الحر أو شعر التفعلية بالعامية، مواكبة لمثليتها في الشعر العربي بالفصحي، حين ظهرا متلازمين في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وكانت اسهامات الشاعرين فؤاد حداد وصلاح جاهين، ولدا بيرم الأولان، ذات تأثير قوي في دفع دماء التيار الجديد في شعرنا المعاصر، الذي زاد حرارة وحدّة ونضجاً لدى اللاحقين من تلاميذهما والذين اعترفوا جميعاً بانتمائهم لهذه السلالة العريقة، واذكر علي سبيل المثال لا الحصر أعلام الحلقة الاولي التي تلت وواكبت وتعلّمت من الآباء ومنهم سيّد حجاب والأبنودي وسمير عبد الباقي وفؤاد قاعود وأمين قاعود وأحمد فؤاد نجم وكل شعراء العامية الحقيقين في مصر، ومثلهم كل شعراء العامية الحقيقيين المعاصرين في لبنان.

(٧)

أمّا الأقطار العربية الشقيقة عدا – مصر ولبنان – فان حركة التحوّل إلي الجديد من الشعر العامي، تمضي فيها ببطء ربّما لأن عوامل المحافظة – ان لم يكن التثبيت علي القديم – مازالت تسيطر سياسياً وثقافياً بشكل طاغ علي الواقع الإبداعي الشعري وبخاصة في الشعر العامي .

غير أن أصواتاً جديدة تجاهد – راهنا– للسير تجاه التجديد الشعري في كل من الأردن وفلسطين وسوريا والعراق والكويت وحتما سوف تصل إلي ما نريد وما تريده، لشعرنا ولشعبنا العربي الواحد من نهضة وتقدّم .

---

(١)ابن خلدون عبد الرحمن – المقدمة – ص ٥٨٣

(٢) ابن سناء الملك – دار الطراز – ص ٣٢

(٣) انظر السابق ص ٤٤

(٤) ابن خلدون – السابق– ص ١١٥٣

(٥) السابق ص ١١٥٣

(٦) ابو بكر بن قزمان (ديوان ابن قزمان) تحقيق و دراسة د. عبد العزيز الأهواني ص ١٧

(7) من اهم هذه المجلاّت والصحف مجلاّت الكشكول وإلاثنين والف صنف التي حررّها الزّجال المسرحي الرائد بديع خيري في العشرينات وصحف الضحوك والبعكوكة التي ظلت حتي الستينات .

(8) فاروق الحبّال .. عمر الزعنّي .. حكاية شعب . بيروت ص ٨٠

(9) السابق ص ٨٥

(10) انظر يسري العزب "أزجل بيرم التونسي دراسة فنية" قائمة المراجع ص ٢٠١

(11) المعروف أن بيرم عاش – منفياً– في فرنسا منذ ١٩٢٠ حتي ١٩٣٨م، وأن فؤاد حداد كان فقيها في اللغة الفرنسية، وقد ترجم عدداً من دوأوين شعرائها، واهمها (إلزا، وعيون إلزا) للشاعر الشعبي أراجوان.

(12) فاروق الحبال .. بحث في كتاب المؤتمر الأول للثقافة الشعبية في لبنان– حلقة الحوار الثقافي ٩- ١١ كانون الأول ١٩٩٣م. ص ٢٤٦.

الفهـــــرس

فرع ثقافة الإسكندرية

هذا المؤتمر

الشعر ديوان العرب.. تفجر هذه المقولة دلالات لا نهائية عن التاريخ العربى والثقافة العربية(الذات/ الشخصية/الهوية)،وإذا كانت اللغة الفصحى هى الأم التى أنجبت الموشحات والأزجال والمواويل والأغنية و...إلخ (الأدب العامى)، وإذا كان من الطبيعى أن يعتمد المولود على أبويه فى مرحلة الطفولة، ثم تقل درجة هذا الاعتماد تدريجيا حتى يكتمل نضجه ويعتمد على نفسه وتصبح له شخصية مستقلة وثقافة خاصة ويكمل مسيرة الحياة، فإن هذه الخصوصية لا تعنى الانعزال التام عن الأبوين، وإنما تعنى إستمرارية التأثير والتأثر واتساع الخبرة والآفاق والرؤية، أى زيادة كيان هذه الأسرة /القومية، قوة وثراء على المستويين: الكمى والكيفي، ولكن كيف تم المخاض؟ وكيف حدثت الولادة؟ وكيف اعتمد الطفل على أبويه؟ وكيف استقل بشخصيته وكيف كبر؟ وما هى طبيعة علاقته بآبائه وأجداده؟
هذا ما يجيب عنه هذا المؤتمر.

فاطمة خليل



الصديقان للنشر والإعلان